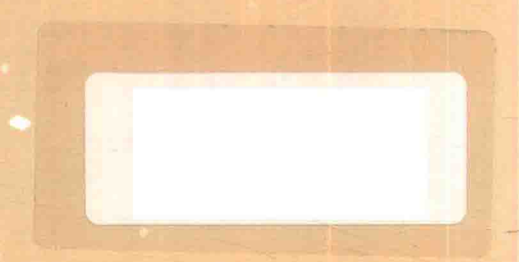
词体声律研究与词谱编纂

田玉琪　陈水云　江合友　主编

河北出版传媒集团
河北人民出版社

责任编辑 王 静
王 岚
美术编辑 李 欣
封面设计 赵 建
责任校对 张三铁





国家社科基金重大项目『词体声律研究与词谱重修』（15ZDB072）阶段成果
河北省人文社科重点研究基地『中国曲学研究中心』资助出版

词体声律研究与词谱编纂

田玉琪　陈水云　江合友　主编

河北出版传媒集团
河北人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

词体声律研究与词谱编纂 / 田玉琪，陈水云，江合友主编. -- 石家庄：河北人民出版社，2017.6
ISBN 978-7-202-12038-5

Ⅰ. ①词… Ⅱ. ①田… ②陈… ③江… Ⅲ. ①词（文学）—诗词研究—中国—文集 Ⅳ. ①I207.23-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第 136920 号

书　　名	词体声律研究与词谱编纂 citi shenglü yanjiu yu cipu bianzuan
主　　编	田玉琪　陈水云　江合友
责任编辑	王　静　王　岚
美术编辑	李　欣
封面设计	赵　建
责任校对	张三铁
出版发行	河北出版传媒集团　河北人民出版社 （石家庄市友谊北大街 330 号）
印　　刷	河北新华第一印刷有限责任公司
开　　本	787 毫米×1092 毫米　1/16
印　　张	19
字　　数	268 000
版　　次	2017 年 6 月第 1 版　　2017 年 6 月第 1 次印刷
书　　号	ISBN 978 - 7 - 202 - 12038 - 5
定　　价	45.00 元

《词体声律研究与词谱编纂》编委会

目　录

唐宋词体声律与词调研究

明清及近现代词体声律研究

词谱编纂研究与词谱重修

唐宋词体声律与词调研究

试论词体规范的重建

谢桃坊

（四川省社会科学院文学所）

内容提要：词体研究主要包括词乐、词律和词韵三个部分。倚声制词决定了歌词必须适应乐曲的音节旋律，每一词调各有独特的格律，这比唐代近体诗的格律复杂得多。“律词”概念提出是20世纪重大的理论建树，但律词应是唐宋时期配合燕乐的以调定律的歌词，它是在句数、字数、分段、句式、字声、用韵等方面皆依调而自成格律的文学样式。从律词的角度也可以探讨词体起源，其中敦煌曲子词《苏幕遮》六首已是以调定律的很成熟的律词，其体制格律为宋人所沿用，亦可为律词起源于盛唐时期的佐证。今天，我们重建词体规范，应重点处理好修正谱式、词调分类、确立正体、整理词韵、分析词调的文学性能等几个方面的问题。

关键词：词体　词谱　音乐文学　词调

词学为中国文学的分支学科，词论、词史、词评、词学文献和词体为其研究对象。自新时期以来，词学研究再度繁荣，出现复兴之势，三十年来已取得巨大成就。然而其中词体与其他词学研究比较则是极为薄弱的，而且存在系列的困难的学术问题。词体研究包括词乐、词律和词韵三个部分。南宋灭亡之后，词与音乐的关系脱离，词成为中国古典格律诗体之一而非音乐文学，因此词体仅是指此种文学样式的体制格律了。清代康熙五十四年（1715）由朝廷组织王奕清等编订的《词谱》问世，标志词体格律

的整理工作的完成，建立了词体格律规范，既为研究唐宋词体的依据，也成为词体文学创作的格律标准。清代道光元年（1821）戈载整理的《词林正韵》刊行则建立了词体的用韵标准。自此以来凡言词之体制格律及词韵者皆以它们为规范。然而随着现代词学研究的进展和新资料的发现，原有的规范存在的诸问题渐渐引起词学界的关注和讨论，有待重建新的规范以推动现代词学研究。词体的研究是词学的基础，如果我们对词体是怎样构成的，词这种文学样式是何时定体的，词体存在的时间，词调准确的数目，每个词调的格律标准和声情特点等问题都无基本的认定，必然由于基本概念的迷乱，使我们的研究不可能达到严密和科学的境界。我自 1999 年《宋词辨》由上海古籍出版社出版之后，逐渐转向词体研究，期望词学界共同努力重建词体规范。兹试就词体的基本特征、词调的规范、律词的定体和词谱的整理等问题略述一得之见，以就教于师友们。

一

词体的产生与隋唐燕乐的兴起有密切的关系，它是新的燕乐歌词，在唐代被称为曲子或曲子词。自公元四世纪之末，中国北方相继建立北魏（386－534）和北周（557－581）等北方民族政权，它们通过丝绸之路与西域和中亚进行文化与经济的交流，引入了印度系的音乐。隋代初年西域的龟兹乐在诸种音乐中的地位日益显著，终于形成以龟兹乐为主的流行音乐，它成为俗乐—燕乐的主体。新燕乐在音阶、调式、旋律、节奏、乐器、风格等方面皆异于中国传统的散缓、低沉、单调的音乐，故为朝廷及社会广大民众所喜爱。盛唐时期朝廷教坊使用的乐曲属于流行的燕乐系统，崔令钦记录的三百二十四教坊曲名，其中如《南天竺》《毗沙子》《苏合香》《狮子》《女王国》《团乱旋》《拓枝》《曹大子》《婆罗门》《菩萨蛮》《胡醉子》《穆护子》《绿腰》《薄媚》《何满子》《安公子》等四十余曲属于胡曲。龙榆生说："吾人既知自隋迄宋，所用乐器及所用乐曲，并出胡戎，骎骎而代华夏之正声。旧曲翻新，代有增益。"① 唐代天宝十三

① 龙榆生：《词体之演进》，《词学季刊》创刊号，1933 年 4 月。

载（754）朝廷将大乐署常用乐曲十四调二百二十二曲中的《苏罗密》《舍佛儿胡歌》《须婆栗特》《婆罗门》等六十佛曲改为中国名，使之适应中国习俗。这更可证实新燕乐经过华化形成了新的俗乐。《教坊记》和《唐会要》仅记录了朝廷教坊和大乐署常用的乐曲名，没有记下歌词。这些乐曲基本上都是器乐曲，文人们尝试为一些曲子谱写歌词，由此产生了一种新的音乐文学样式——曲子词。曲子词创作时所依据的乐曲是为词调。教坊曲被唐五代用为词调的有《长命女》《纱窗恨》《喜秋天》《山花子》《赞普子》等五十四曲，唐宋同用为词调的有《清平乐》《破阵乐》《杨柳枝》《浣溪沙》《浪淘沙》《望江南》《二郎神》《归国遥》《定风波》《木兰花》《更漏子》《菩萨蛮》《临江仙》《虞美人》《长相思》《西江月》《鹊踏枝》《苏幕遮》《南歌子》《酒泉子》《南乡子》《何满子》等六十九曲，宋人独用的有《天下乐》《隔帘听》《鸭头绿》《下水船》《留客住》《薄媚》《万年欢》《曲玉管》《兰陵王》《雨霖铃》《安公子》《迎仙客》等四十五曲，总计一百六十八曲。宋人改旧声为新声的乐曲和新创的乐曲，它们也属燕乐系统的。词人们从燕乐曲中选择乐曲倚声制词，词即是配合唐宋燕乐的歌词。

唐宋燕乐歌词是以音乐为准度的文学，因而属于音乐的文学，简称音乐文学。“音乐文学”是中国新文化运动以来出现的新概念，概括了中国历史上凡与音乐存在密切关系的文学。它由胡云翼于1925年第一次提出，他认为：“以音乐为归依的那种文学活动，只能活动于依附产生的那种音乐的时代，在那一个时代内兴盛发达，达于最活动境界。若是音乐亡了，那末随着那种音乐而活动的文学，自然也停止活动了。凡是与音乐结合关系而产生的文学便是音乐的文学，便是最有价值的文学。”[①] 这为认识词体性质开拓了一条新的道路。1935年朱谦之系统地讲述了中国音乐文学的发展过程，关于音乐与诗的关系，他说：“真正的诗，在最显著的意义上都是音乐的，是以纯一语言的音乐为作品的生命的。”[②] 1946年刘尧民以为

---

① 胡云翼：《宋词研究》，巴蜀书社1989年重印本，第5页。

② 朱谦之：《中国音乐文学小史》，北京大学出版社1989年重印本，第22页。

词与音乐的关系是最密切的，只有词才堪称真正的音乐文学。他说："倚声填词的先乐后诗的办法，不惟使音乐自由地发挥它的特色，而诗歌却并不为着模仿音乐而受音乐的拘束，却反得到音乐的标准，确定了诗歌构成的路向。"[①] 词体在中国文学中与其他音乐文学——《诗经》、《九歌》、汉魏乐府诗和唐代声诗——的相异之处在于其他的音乐文学是先有词再配以乐，词体是先有音乐而配以歌词。词体是以词从乐的，正如刘尧民所说是真正的音乐文学。此种音乐文学的新特征曾受到某些保守的宋人的批评。王安石说："古之歌者皆先有词后有声，故曰：'诗言志，歌永言，声依永，律和声。'如今先撰腔子后填词，却是永依声也。"[②] 所谓"先撰腔子"即是先有乐曲，"后填词"即依据乐曲而制词。南宋初年王灼论歌曲——曲子词的起源时，引述《尚书·尧典》《诗大序》和《礼记·乐记》所论诗与乐的关系后认为："故有心，即有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。"[③] 唐以来曲子词的创作是依据乐曲的音节为准，然后制词以配乐曲。这样的情况，王灼以为词与音乐的关系是本末颠倒了。"先撰腔子后填词"和"先定音节乃制词从之"都共同表明词是以词从乐的，它区别于以前的音乐文学。

由于以词从乐——倚声制词决定了歌词必须适应乐曲的音节旋律，因此歌词随着乐曲的变化而产生长短句式，力求声韵与音乐和谐而构成独特的声律。以调定律，即词体是以词调为单位而确定格律的。每一词调各有独特的格律，这比唐代近体诗的格律复杂多了。唐人刘禹锡《忆江南》词题云："和乐天（白居易）春词，依《忆江南》曲拍为句。"[④] 他是依据乐曲节拍的准度而谱写长短的歌词的。宋人李之仪谈到词的创作说："至唐末遂因声（乐曲）之长短而以意填之，始一变而成音律。"[⑤] 南宋鲖阳居士

---

① 刘尧民：《词与音乐》，云南人民出版社 1982 年重印本，第 216 页。
② 赵德麟：《侯鲭录》卷七引。
③ 王灼：《碧鸡漫志》卷一。
④ 刘禹锡：《刘梦得外集》卷四。
⑤ 李之仪：《跋吴师道小词》，《姑溪居士文集》卷四。

谈到词的创作也说："才士始依乐工拍但之声，被之以词句，句之长短各随曲度。"[①] 这样依据乐曲的曲拍或音节而填写长短句的歌词，宋人以为是倚声制词，故称填词。由于词是依声而制的，不同的词调（乐曲）则出现不同的体制格律，故以调定律是词体的根本特征。从以调定律的逻辑推演必然应导致"律词"的观念，而此观念是发生于近年的。

1994 年戏曲史家洛地发表关于"律词"起源的论文，在中国词学史上第一次提出"律词"观念。他认为："形成为（继律诗之后）我国一大类韵文文学体裁的'词'——非'民间'的'词'，其众多'词调'在下列四个方面各有格律定则：1. 片，各词调分为单章、双章、三章、四章。2. 句逗，各词调有特定各异的句数、句式。3. 韵，众词调，分平、入、上去及转韵等。4. 句内平仄，合律，有个别词调在个别处有特定的拗句，又有须严格至四声阴阳者。以上，为人所共知，人所公认。试审问之，'非民间'与'民间'之界分于何处？非它，主要在末一项：'句内平仄，合律。'所谓'合律'之'律'，乃承'律诗'之'律'，故又有诗余之称。"[②] 我完全赞同律词观念，而且认为这是 20 世纪词学史上的重大理论建树。然而洛地在阐发此观念时涉及的系列观点，例如词文为主，乐为从，以字声化为旋律；词作付唱无须旋律确定唱调；宋词词调与宫调无关；根本不存在隋唐燕乐音乐系统；词不是音乐文学——这些观点是我所反对的[③]。凡是学术新观念的产生都是一种新学术思想的体现，蕴含着新的信息，必将有助于学科的发展，甚至带来理论的突破。清代初年王士禛和赵执信等学者对唐人近体诗格律总结之后，人们习惯称近体诗为格律诗，律词则应特指词体。律词是唐宋时期配合燕乐的以调定律的歌词，它是在句数、字数、分段、句式、字声、用韵等方面皆依调而自成格律的文学样式。从律词观念使我们对词体有以下几点新的认识：

---

① 鲖阳居士：《复雅歌词序略》，《古今合璧事类备要》外集卷十一。

② 洛地：《'词'之为'词'在其律——关于律词起源的讨论》，《文学评论》1994 年第 2 期。洛地在专著《词乐曲唱》（人民音乐出版社 1995 年版）和《词体构成》（中华书局 2009 年版）里继续阐发其意见。

③ 参见谢桃坊：《律词申议》，《词学辨》，上海古籍出版社 2007 年版；又《论宋词之词调与宫调的关系》，《东南大学学报》2013 年第 4 期。

（一）词体的起源必须具备的基本条件是新燕乐的盛行和格律诗体的成熟。

（二）词体的以调定律可以将古代杂言诗、乐府诗和声诗排除，因这些诗体不是依调定律的。

（三）词体是讲求严密格律的，依调定律而使其格律复杂而精巧，因而它不可能产生于民间。

从上述的探讨，我们可以认为“以词从乐”和“以调定律”是词体的基本特征。

二

词调及其作品是词学研究的主要对象，但真正可算作词调的有多少，同调的声诗是否可算作词，《词谱》收入的元曲是否词，敦煌文献中的佛曲是否词调，宋以后出现的自度曲是否词调，以及《竹枝词》和《宫词》是否词，等等，这有关词体的基本问题如果没有解决，我们不能确定研究对象的范围，又怎能去研究词学。兹持音乐文学观念和律词观念是可以解决这些问题的。

（一）词既然是唐宋燕乐歌词，它属于音乐文学。新燕乐曲是词体文学的生命，当宋亡之后词乐散佚，作为音乐文学的词体的生命也就结束了。因此唐代燕乐盛行之前的《寒夜怨》《饮酒乐》《江南弄》《送客曲》《三洲歌》《楚妃吟》《丁都护歌》《团扇歌》《夜饮朝眠曲》等不是词调。宋以后元人的自度曲《南乡一剪梅》《缑山月》《南州春色》《玉女迎春慢》《陌上花》《西湖月》《菩萨蛮慢》《紫萸香慢》《解红慢》，明清的自度曲《小诺皋》《东风无力》《二十字令》《玉连环影》《拍栏干》《采白吟》《采莼秋煮碧》《红影》等皆非传统的词调。作为词体研究对象的词调只能限于唐宋时期内的词调。

（二）燕乐在唐代盛行时，配合燕乐曲的歌词既有齐言的声诗，也有长短句的曲子词。教坊曲里的《南歌子》《生查子》《望月婆罗门》《渔父

引》《何满子》《浣溪沙》《杨柳枝》《抛球乐》《后庭花》《鹊踏枝》《拓枝引》《采桑子》《甘州曲》《乌夜啼》《浪淘沙》《离别难》《拜新月》《凤归云》《苏幕遮》《三台》《竹枝子》等调，它们既有齐言的声诗，也有长短句的曲子词。这二者区别在于：曲子词是以词从乐的，声诗是乐工歌妓选取唐诗名篇配乐的；曲子词是长短句组合的体式，声诗是五言和七言的齐言绝句诗；曲子词是依调定律的，每调自成独特的格律，声诗不是依调定律的。最早的词总集《花间集》即混杂有声诗，而曾作为词体格律规范的《词律》和《词谱》所收词调已严，但仍混入齐言声诗三十六调：《竹枝》《闲中好》《纥那曲》《啰唝曲》《梧桐影》《醉妆词》《塞姑》《回波词》《舞马词》《三台》《一点春》《花非花》《春晓曲》《渔歌子》《桂殿秋》《潇湘神》《章台柳》《乐游曲》《小秦王》《采莲子》《杨柳枝》《浪淘沙》《八拍蛮》《阿那曲》《欸乃曲》《清平乐》《字字双》《九张机》《抛球乐》《踏歌词》《怨回纥》《瑞鹧鸪》《柘枝引》《拜新月》《阳关曲》《秋风清》。此外《词谱》卷四十收录的大曲《水调歌》《凉州歌》《伊州歌》《陆州歌》皆是杂录的齐言声诗，编者已存疑而作为附录。以上诸调之声诗皆非词体。

（三）词选集杂入元人散曲始于明代杨慎编选的词集《词林万选》收入元人王恽《平湖乐》四首；他继在词选集《百琲明珠》收入刘秉忠、倪瓒、贝琼等散曲。此后陈耀文和朱彝尊编的词选集皆沿袭杨慎之误，而《词谱》误收散曲为词调者计十七曲：《庆宣和》《凭栏人》《梧叶儿》《寿阳曲》《天净沙》《干荷叶》《喜春来》《金字经》《后庭花》《平湖乐》《殿前欢》《水仙子》《醉高歌》《木笡》《折桂令》《鹦鹉曲》《小圣乐》。元人散曲也是长短句形式的，它与词调的区别在于：元曲是宋以后兴起的韵文样式，凡金元以来出现的新曲调皆非词调；元曲的声韵使用《中原音韵》的近代音系，声韵与音系与词体不同；元曲的句式与字数变化很大，又用衬字，在体制上与词体相异；凡见于元人散曲集之曲调皆非词调。我们根据以上四项原则，可将元曲与词体区分，并将元曲排除于词调之外。

（四）敦煌文献中的佛曲《五更转》《十二时》《百岁篇》《十恩德》《悉昙颂》《好住娘》《散花乐》《归去来》等，皆为联章韵文，有的是齐

言，有的是三、五、七句式之组合，大都一曲内之各词句式与句数每有相异，不讲究字声平仄，未形成独特的格体。这些佛曲宣扬佛家教义、劝善和感化世俗，所用之调非词调。

近年词学界据《花间集》《尊前集》《南唐二主词》和《敦煌曲初探》统计唐五代共用一百四十七调。南京师范大学研制《全宋词》计算机检索系统，统计宋词共用八百八十一调。唐五代所用词调有的为宋词沿用，有的仅在当时使用，而《全宋词》混杂有声诗及大曲等调，因此这两项统计尚难得到唐宋词调之确切总数。《词谱》收录八百二十六调，除去误收之声诗、元曲和大曲，实收七百三十八调，但尚有编者未见到之调，故此亦非唐宋词调之总数。兹以音乐文学观念和律词观念为准，核实唐宋词所用之词调情况为：一、唐五代实用一百一十五调，唐五代独用者三十四调，为宋人沿用者八十一调，孤调二十六调。二、宋词实用八百一十七调，其中沿用唐五代者八十一调，宋人创七百三十六调，常用者四百九十九调，孤调三百一十八调。三、宋词调加上唐五代独用之三十四调，则唐宋词共用八百五十一调，《词谱》失收一百一十二调①。唐宋八百五十一词调之各词是我们词学研究的基本对象，宋代以后迄于近世，各时代皆有词作，它们已非音乐文学，它们的文学价值亦是词学研究的对象之一。

三

词体的起源是长期以来令词学界困惑的，我们以律词观念来探讨这个问题，则律词的出现即是词体起源的标志。自宋代以来人们见到的律词已是中唐时期的《忆江南》，宋代词人也有认为词体起源于盛唐的，后世词学家虽然支持此说，但皆苦于没有证据。1900 年敦煌文献的发现，因其中有百余首曲子词，它们是唐五代时期的作品，为我们探讨词体起源提供了新的资料。敦煌曲子词中的《云谣集杂曲子三十首》为无名氏的作品，是我国最早的词集。前辈词学家龙榆生从其题材多为征戍与闺怨而与盛唐的边塞诗和闺怨诗比较，认为它们是盛唐时期的作品，继而唐圭璋与任二北

① 谢桃坊：《唐宋词调考实》，《文学遗产》2012 年第 1 期。

同意此说①，然而这仅是推测，并无较为可靠的证据。敦煌文献伯2506卷内存《献忠心》二首，第一首六十八字，第二首六十九字，它们的字数与句式略有相异，但已初步形成格律，兹比勘如下：

臣远涉山水[句] 来慕当今[韵] 到丹阙[句]向龙楼[韵] 弃毡帐与弓剑[句]

蓦却多少云水 直至如今 涉历山阻 意难任 早晚得到唐园里

●○● ●○○ ●○● ●○○ ● ● ●

不归边土[韵]学唐化[句] 礼仪同[句] 沐思深[韵]

朝圣明主 望丹阙 步步泪 满衣襟

○● ●○● ● ●○○

见中华好[句]与舜日同钦[韵]垂衣理[句] 教化隆[韵] 尽遐方无珍宝[句]

死生大唐好 喜难任 齐拍手 奏仙音 各将向本国里

○● ●○○ ○ ● ● ○ ●○ ●

愿公千秋住[韵]感皇泽[句]垂珠泪[句]献忠心[韵]

呈歌舞 愿皇寿 千万岁 献忠心

○○● ●○● ○ ● ●○○

第一首之“隆”与“楼”以方音叶韵；两首上下段第六句之“土”与“主”，“住”与“舞”换仄韵对应。此两词已具新的特点：一、句式为复杂的长短句，每首内三、四、五、六、七字句并用；二、每词分为上下段对称的上阕和下阕；三、每阕共用四韵；四、词中字声平仄已有规律可循；五、两词是按词调定律，将句、韵、段组成一个整体。可见此两词应是律词了。此调为盛唐时期唐明皇御制的乐曲②，乐曲流传到中国西北，

---

① 龙榆生：《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社1997年版，第31页；唐圭璋：《词学论丛》，上海古籍出版社1986年版，第721页；任二北：《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社1954年版，第232页。

② 任半塘（二北）：《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社1987年版，第673页：“二首同卷，同面，同笔相续，内容一致，末句相同，故为联章。同次首‘唐国’原写‘唐/’乃武周新字，按诸内容，又必盛唐国势强大时始称。推词内称‘大唐’不称‘大周’，故二词殆玄宗时作品……此二首之声乐必属‘御制’。”

少数民族将领填词表示归向唐王朝，在觐见皇帝之后认识到“死生大唐好”而无比感动，以表忠心。唐代史学家陈鸿述盛唐国势强大的情形：“上皇北臣穹庐，东臣鸡林，南臣滇池，西臣昆夷。三岁一来会，朝觐之礼容、临照之恩泽，衣之锦絮，饲之酒食，使展事而去。”① 《献忠心》两词正反映了盛唐时期西北民族朝觐并接受唐化的现实。我们如果确认《献忠心》两词为最早的律词，产生于盛唐，则它们是词体起源的标志。

敦煌文献伯3360卷曲子词《大唐五台山曲子寄在〈苏幕遮〉》联章六首，它与敦煌文献中保存的《五台山赞》的内容大致相同，应是武则天时期佛教兴盛之后的作品。《苏幕遮》六首咏五台山风光，赞美佛法之盛，其作者为佛教徒，而写作时间亦应在盛唐时期②。此调乃中亚康国乐曲，初唐时传入中国，咏五台山六词均为双调，六十二字，前后段各七句四仄韵，格律相同；它们又与北宋范仲淹词格律相同。兹将咏五台山之第一首与范仲淹词相较如下：

〔敦〕大圣堂句 非凡地韵 左右龙盘句 为有台相倚韵
〔范〕碧云天 黄叶地 秋色连波 波上寒烟翠
● ○ ○ ● ●○○ ○●○○●

岭岫嵯峨朝圣地韵 花木芬芬句 菩萨多灵异韵 面
山映斜阳天接水 芳草无情 更在斜阳外 黯
●○○○●● ○●○○ ●●○○● ●

慈悲句 心观喜韵 西国真僧韵 远远来瞻礼韵 瑞彩时时帘下起韵
消魂 追旅思 夜夜除非 好梦留人睡 明月楼高休独倚
○○ ○ ● ●○○ ●●○○● ●○○○●●

福祚当今韵 万古千秋岁韵
酒入愁肠 化作相思泪
●●○○ ●●○○●

---

① 陈鸿：《东城父老传》，《太平广记》卷四八五。
② 汤君：《敦煌〈苏幕遮·五台曲子〉试考》，以为六词作于武则天时期，见《项楚先生新开八秩颂寿文集》，中华书局2012年版，第119页。

敦煌曲子词《苏幕遮》六首已是以调定律的很成熟的律词，其体制格律为宋人所沿用。这亦可为律词起源于盛唐时期的佐证。在敦煌曲子词里已有很多律词出现，花间词里有的词调虽存在较多的别体，但某些词人的作品则是规范的律词，而且许多小令已经定体并为宋人沿用。律词的定体是有一个过程的，它产生于盛唐，经晚唐五代的发展，至北宋时此种文学样式的体制格律已基本建立，又经南宋时期的充实而臻于完备。

四

在我们认识词体的基本特征、考察唐宋词调的实存情况、并确定律词兴起于盛唐时期之后，完全有条件编订一部完备的唐宋词谱，以代替《词律》和《词谱》。新的词谱编订工作的完成，并得到词学界的认同，这将是词体规范的重建。我以为此项工作应处理好以下几个问题：

（一）修正谱式。明代周瑛的《词学筌蹄》于每调首列图，以白圆圈（○）表示平声字，以方框（□）表示仄声字，次以词例为谱。张綖的《诗余图谱》每调亦首列图，以白圆圈（○）表示平声字，以黑圆圈（●）表示仄声字，可平可仄之字则以半黑和半白圆圈（◓◒）表示，次以词例为谱。这样图与谱的分列，用谱者必须要将每句的图与谱对照，若仅看图则会感到茫然不解。程明善的《啸余谱》仅选词例为谱，于平声字之左侧标竖线（丨），仄声字不标，凡可平可仄之字于字下直标“可平”或“可仄”。清代万树的《词律》采用《啸余谱》之例，每调无图，词例均不标注平仄，仅于可平或可仄之字于字之左旁标“可平”或“可仄”。这样，用谱者尚须辨别字声之平仄，不便使用。王奕清等的《词谱》采取图谱合一的形式，于每调词字之右旁以黑白圈和半黑白圈标示平声、仄声和可平可仄。此形式简明适用，但可平可仄之字可以不标出，则更为简便。《词谱》于每调之调名下以小字注明单调或双调、字数、句数、韵数，又于每句之下注明“句”或“韵”，并于谱后附录关于此调声韵、句式、句法等说明，以供使用者之参考，故此体例最善。因此我们重新编订词谱应在《词谱》体例的基础上加以改进。

（二）词调分类。自明代顾从敬分调《类编草堂诗余》行世之后，实

起到词谱的功效，凡具有填词常识者可参考每调所选之词，斟酌其格律而进行创作。顾从敬的功绩在于将词调以字数的多少分类，有序排列。他以凡五十八字以下者为小令，五十九至九十字者为中调，九十一字以上者为长调。这适应了词乐散佚之后，词成为纯古典格律诗体之一的情况。宋人关于词乐所说的“令”“引”“近”“慢”等概念是对某词调（乐曲）的音乐特点的标注，其真实含义因词乐的散佚已难确考。我们若以它们作区分调类标准，则概念含混而难以把握，必然导致错误。重订词谱时顾从敬所确立的分调标准是可以采用的。这使填词者依据所要表达的题材而在容量相当的调类范围内选择词调，而且也有助于我们对词体艺术表现特点进行研究。

（三）确立正体。编订词谱时对每调进行分体是一项极困难的工作。自《啸余谱》开始对词调分体，即因每调之作品在字数、句数、句式、字声、用韵等情况的差异而分出若干别体，如《临江仙》列七体，《念奴娇》列九体。此后《词谱》的分体愈分愈细，以致所收八百二十六调，即有二千三百零六体之多，平均每调约有三体。别体的产生是因词人们在倚声制词时出现的字句的差异，或是所用某调的音谱不同所致，在当时并不影响入乐歌唱。然而在编订词谱时，有必要考察每调别体存在的情况；此项工作由《词律》和《词谱》的编者已经完成，我们还可以再分出一些别体，但已实无必要了。由于某些词调的别体繁多，导致该调难以在体制格律方面予以规范。这既为词体研究造成观念的紊乱，而填词者在选调之际亦感无所适从。我们重编词谱的重要工作是对每调的别体进行清理，考察每调的创调之作可否为此调格律之典范，或某体为词人之通用者；根据此两个标准确定某调之正体。在具体处理时可采取两种办法，即谱仅列正体，或附一二别体，并于谱后说明别体情况和确定正体的依据。

（四）整理词韵。唐宋词人用韵参照诗韵，本无通行的韵书。明代学者整理词体格律时，也开始整理词韵，他们从唐宋词用韵的实际情况归纳词韵。清代继有学者整理词韵，直至《词林正韵》的刊行而使此项工作完成。词的用韵实与诗韵不同，主要表现为：词韵打破了诗韵韵部的界限，

对韵部予以大量合并；词可以用方音叶韵；诗韵仅分平仄两类，词韵分为平声、仄声、入声三类。为了求得唐宋词的用韵规律，并以之指导填词，确实很有必要整理词韵。然而由于各词韵书的编者对词韵的理解不同和整理方法相异，因而这些词韵书很难反映唐宋词人实际的用韵。我们即以《词林正韵》而论，戈载未发现宋代词人用韵已打破三系阳声韵的界限，闭口韵已经消失，入声韵已经合并，而且不存在入派三声，因此其《词林正韵》是存在严重错误的。我曾根据南宋词人朱敦儒试拟词韵十六条的历史线索，将其二百余首词的用韵情况进行归纳，恰为十六部，[①] 它可以体现宋代词人用韵的基本特点，而且核诸两宋词人的用韵亦甚相符。这可为研究词韵提供事实的依据。重新编订词谱应当附录词韵。

（五）分析词调的文学性能。自明代以来的词谱编订者没有认识到诗律与词律的区别在于：格律诗仅有数种体式，词体的每个调独具自己的格律，还有自己的文学性能。他们的谱例所选之词，其中不少是文学性低劣的作品，名篇不多；他们仅订正体制声律，根本不涉及各调的文学性能。这造成的贻误是使填词者因不了解所用之调的文学性能，所填之词往往违背词体的艺术特征。我因与诗词界友人有交往，发现很多精通诗词格律的作者，他们常常以诗为词，词的题材内容有违该调的文学性能，例如《鹧鸪天·还赌债》《玉蝴蝶·思马航失联同胞》《玉楼春·首届相亲节》《西江月·月下火锅》《水龙吟·中国百强县》《钗头凤·醉驾》等等。这些题材内容与所用之调的声情特色所体现的文学性相背离，它们属于庸俗浅薄的恶诗的题材。因此，我们重新编订词谱于谱例应以创调之作或流行的名篇为例，并于每调之后附上此调不同风格、不同题材的作品，以供研究此调和选用此调者之参考。在此基础上对该调的体制、声律、表情的特点进行分析，并指出其适应的题材范围。

我们只有提倡律词观念才可能重建词体规范，在此过程中最后的一项工作是重新编订一部齐备的能体现现代词学水平的词谱，以作为词体

① 谢桃坊：《南宋朱敦儒词韵考实》，《词学辨》，上海古籍出版社 2007 年版，第 102－116 页。

规范的标准。这项学术工作完成，我们则可依照新的规范分析词体文学作品的艺术性，考察词体文学的发展过程，检讨词学理论，推进这种精美的古典文学样式的创作。我们将在一个新的学术高度上来推进词学的学科发展。

唐宋词调句拍与词调体式

田玉琪　刘崇德

（河北大学文学院）

内容提要：唐宋词调每一词调都有较固定的句拍，每句有较固定字数，其句拍、字数依音乐之拍句、乐音而定，通常为二字至八字句拍，词调中并没有超过九字以上的句拍。日存唐乐谱《掌中要录》所记舞拍中多有与唐宋词调句拍相近、相合者，非常值得深入研究，而明代宫廷乐谱《魏氏乐谱》中乐曲的句拍与歌词的句拍包括折腰句法更有高度一致，实为唐宋词调句拍最丰富的乐谱实证。分析词调句拍，文意固然重要，但由于倚声填词，词调句拍有限，词人文意无穷，不能人为地因句意变化而无原则地析分词调体式，使"又一体"层出不穷，同时，亦不能因为词人创作确实已经发生变化，而以韵断不以句断混淆词调应有之句拍。《词律》《词谱》二书虽然在词调句法分析上多有精妙见解，但都不具备清晰的词调句拍观念。在词调的特殊句法中，折腰句与词调体式关系最为密切，也是词体作为倚声之文在语文形式上"要眇宜修"的重要特征，其在每一词调中的表现情况也十分复杂，如何在综合考察唐宋同调作品的前提下，归纳折腰句法，为词调句拍定性，辨析别体，依然有很多工作可做。

关键词：词调　句拍　又一体

词调体式在唐宋时期是词调音乐和歌词结合的统一体，音乐方面有调高、调式、旋律、节奏、音符等因素，歌词方面则由句拍、字数、韵位、

字声等要素构成。对于词调体式，明清以来的词谱著作特别是以万树《词律》、陈廷敬《钦定词谱》[①] 为代表，多以“正体”和“又一体”进行辨析。“正体”“又一体”是明清学人在对唐宋词调体式分析中，不断总结唐宋词人创作而逐渐确定下来的词调体式概念，基本反映了唐宋词人对同一词调的运用情况。

在词调创作及体式辨析中，因为依乐填词的基本特点，句拍的确定又显得相当关键。通常只有首先确定了句拍的多少，字声、用韵等方面才可更加深入考量。句拍实为填词之首务。历代词谱的编撰者对唐宋词调之句法都十分关注，从词谱的发轫之作《词学筌蹄》到清代集大成者《词律》《词谱》及后来所编撰，无不重视对每一词调及体式的句法分析，也已经取得了非常丰富的成果。但从“句拍”的角度来看，仍然有一些问题没有很好地解决，如《词律》对每一词调的句逗辨析，虽然多有精深见解，但是句拍观念却相当模糊，而《词谱》一书从句法上对同一词调分析虽然十分周详，却又往往乱人眼目，很多词调的“又一体”，从句拍的角度来看并不存在。

一、唐宋词调句拍基本特点

词调作为“倚声”之体，有“拍”可依，其“拍”便为“乐句”之拍。表现在语文形式上，又有韵拍和句拍的差异，韵拍即用韵之拍，韵处当拍是词调节拍的基本常识；句拍比韵拍使用范围要广，它有时相当于韵拍，当一句一韵时，句拍即韵拍，当一韵由两句或三句组合而成时，几个句拍才组成一个韵拍。由于句拍已经包含韵拍，唐宋人论乐与词体创作，所言节拍往往都是句拍。

关于唐宋燕乐乐曲之拍，今存理论文献和文本文献还相当丰富。燕乐乐曲所节制曲拍者为“拍板”，又名“檀板”，又有“铁拍板”等等。五代王定保《唐摭言》载牛僧孺拜见韩愈、皇甫湜，“其首篇《说乐》，韩

① 万树：《词律》，上海古籍出版社 1984 年版；陈廷敬：《钦定词谱》，中国书店 1983 年版，下文一律省称《词谱》。

（愈）始见题而掩卷问之曰：'且以拍板为什么?' 僧孺曰：'乐句。' 二公因大称赏之。"[①] 作为节制节拍"拍板""铁绰板"的乐器，不像其他筝、琵琶、笛子等乐器，无论唐宋，皆无乐谱，是"明皇遣黄幡绰造谱，乃于纸上画两耳以进"[②]。乐曲之拍亦名"句拍"：

> 大曲前缓叠不舞，至入破则羯鼓、大鼓与丝竹合作句拍益急，舞者入场投节制容，故有催拍、歇拍之异。[③]

关于唐宋句拍音乐文本文献，今天主要有：一、敦煌琵琶谱25首琵琶曲；二、日存唐乐古谱《三五要录》《类筝治要》《怀中谱》《掌中要录》等[④]；三、姜夔《白石道人歌曲》17首旁谱；四、明存宫廷乐谱《魏氏乐谱》。其中前两者全为乐谱，后两者词乐结合。这些曲谱及词乐配合的文本材料为我们记录了丰富的唐宋音乐包括词乐的句拍情况。

关于敦煌琵琶谱25首乐曲，前人及时贤研究甚多，有林谦三、叶栋、陈应时、席臻贯、饶宗颐等。其中对乐谱中的小方框号"□"和小黑点符号"·"，陈应时、饶宗颐解释为大顿、小住，并将小方框号□，解释为"乐句"符号，此说十分精当，也成为学界之共识。敦煌琵琶谱句拍符号，或在四谱字，或在六谱字、八谱字之间，其为"太鼓"拍子。饶宗颐先生进而还考察了乐句符号的渊源，认为小方框号与小黑点符号，由来已久，在《礼记》的投壶篇中，流行鲁国的鼓谱，便有此两种符号，郑玄注："圆者击节，方者击鼓。"[⑤] 诗文有句逗，乐谱亦有句逗，乐谱之句拍符号，由来已久。

在日本现存唐乐古谱中，"百"字于乐曲中屡屡出现，"百"即"拍"

---

① 王定宝：《唐摭言》，姜汉棒校注，上海社会社学院出版社2003年版，第118页。

② 段安节：《乐府杂录》，曾献飞疏证，刘崇德等主编：《古代曲学名著疏证》丛书，江西教育出版社2015年版，第93页。

③ 陈旸：《乐书》卷一百五十八，文渊阁四库全书本。

④ 刘崇德主编：《唐宋乐古谱集成·现存十本唐乐古谱十种》，黄山书社2013年版。

⑤ 饶宗颐：《论□·与音乐上之"句投"（逗）》，饶宗颐编：《敦煌琵琶谱》，新文丰出版公司1980年版，第105页。

的简写，有时也以小黑点“.”表示拍句。其中如《三五要录》《仁智要录》《类筝治要》《怀中谱》《掌中要录》等在很多大曲每帖（“帖”即“遍”）都注出了拍句的数量。其中颇值得注意的是只记舞步未记乐谱的《掌中要录》，它与唐宋词调关系似十分密切。一是其中调名多有与唐宋词调名称相同者：如《三台》《甘州》《打球乐》（即《抛球乐》）《倾杯乐》《罗陵王》（即《兰陵王》）。二是其所记拍句数量竟与现存唐宋词调作品句拍数量多有相同或相近者，如《三台》曲云：“破曲二帖，各十六拍”，北宋万俟咏词，《词谱》所定为十七句；《甘州》《掌中要录》云“每帖十四拍”，《词谱》所定毛文锡全词正是十四句。再如《兰陵王》，王灼《碧鸡漫志》云周邦彦词三段二十四拍，《掌中要录》云《兰陵王》曲共八帖，每帖八拍，周邦彦词三段，每段正好也是八拍句。

需要指出的是，《掌中要录》所记舞步节拍与唐宋词调句拍相近、相合的情形，应该不是简单的巧合。张炎《词源》中谈到：

> 按拍二字，其来亦久，所以舞法曲大曲者，必须以指尖应节，俟拍然后转步，欲以合均也。①

张炎文中所说“合均”即是合拍，其以舞步之法论乐曲之拍，我们在唐宋相关文献中一直苦于找不到实证，而日存唐乐舞谱《掌中要录》的舞步节拍实为目前最好明证。

宋代词乐配合文献，今存最重要者莫过于姜夔《白石道人歌曲》，这些乐曲中，有的有句拍说明，如《徵招》序云：“此一曲乃予昔所制，因旧曲正宫《齐天乐慢》前两拍是徵调，故足成之。”其词开头两句“潮回却过西陵浦，扁舟仅容居士”，吴熊和先生指出：“与《齐天乐》开头两句‘庾郎先自吟《愁赋》，凄凄更闻私语’完全相同，序中所说两拍，亦词两句。”② 但绝大部分词作从乐谱上看仅在韵处有明显延长的停顿符号，当一

---

① 唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局1986年版，第一册，第257页。
② 吴熊和：《唐宋词通论》，浙江古籍出版社1989年版，第63页。

韵有数句时，罕有延长音表示句拍停顿。出现这种情况，当主要因为姜夔自度曲的原则是“初率意为长短句，然后协以律”（《长亭怨慢》序），以文句代乐句，是先词后乐，乐句之拍随文句之拍而定，乐谱上自然不再需要句拍符号了，当然也可能有时代久远，乐谱传抄遗漏的情况。

词调依乐填词主要有两个含义：一是依句拍填词，二是依谱用字。宋末杨诚斋《作词五要》：“自古作词，能依句者已少，依谱用字者，百无一二。”[①] 杨氏所言或有夸张，然就宋人创作而言，大凡自度曲、词调始词及早期作品至少都是依曲乐句拍填词而成词调之句拍。唐宋词人创作论述中屡屡提及曲拍、句拍。唐代依曲拍为句填词最著名例子便是刘禹锡《忆江南》词：“和乐天春词，依《忆江南》曲拍为句。”《忆江南》全词五句，单片为三五七七五句式，双片则句法、字数重复一遍，唐宋词人此调创作几乎没有例外。唐五代词调有《十拍子》（《破阵子》，宋人言《十拍子》即《破阵子》），《教坊记》载有《十拍子》《八拍子》《八拍蛮》等曲，皆以拍句名调[②]。以句拍言词体创作，为唐宋词人之通例，其中又以宋人王灼《碧鸡漫志》论述最多，如：

> 或云：“此曲（《六幺》）拍无过六字者，故曰《六幺》。”……欧阳永叔云：“贪看《六幺》花十八。”此曲内一迭名“花十八”，前后十八拍，又四花拍，共二十二拍。[③]
>
> 今越调《兰陵王》，凡三段二十四拍，或曰遗声也。……又有大石调《兰陵王慢》，殊非旧曲。周齐之际，未有前后十六拍慢曲子耳。[④]
>
> ……

---

① 杨诚斋：《作词五要》，唐圭璋编：《词话丛编》，第一册，第268页。

② 任二北：《教坊记笺订》释此调云：“四句既有八拍，足见近人所创唐宋乐曲一句一拍之说难立，应不俟辨。”中华书局1964年版，第90页。按此《八拍蛮》虽为四句，但依句拍、歌唱而言当有两遍。

③ 江枰：《〈碧鸡漫志〉疏证》，江西教育出版社2015年版，第165、169页。

④ 江枰：《〈碧鸡漫志〉疏证》，第178页。

张炎在《词源·拍眼》中也多次论到句拍：

如大曲降黄龙、花十六，当用十六拍。前衮、中衮，六字一拍。要停声待拍，取气轻巧。煞衮则三字一拍，盖其曲将终也。至曲尾数句，使声字悠扬，有不忍绝响之意，似余音绕梁为佳。惟法曲散序无拍，至歌头始拍。若唱法曲大曲慢曲，当以手拍，缠令则用拍板。嘌吟说唱诸宫调则用手调儿，亦旧工耳。慢曲有大头曲、叠头曲，有打前拍、打后拍，拍有前九后十一，内有四艳拍。①

在唐宋具体词调创作中，除《破阵子》（《十拍子》）等有明确记载句拍之外，毛滂《剔银灯》上下片七拍（其序云："同公素赋，侑歌者以七急拍七拜劝酒"②），周邦彦《兰陵王》词二十四拍，我们不妨将二词再赘引如下：

帘下风光自足。春到席间屏曲。瑶瓮酥融，羽觞蚁闹，花映鄜湖寒绿。汨罗愁独。又何似、红围翠簇。　聚散悲欢箭速。不易一杯相属。频剔银灯，别听牙板，尚有龙膏堪续。罗熏绣馥。锦瑟畔、低迷醉玉。（毛滂《剔银灯》）

柳阴直。烟里丝丝弄碧。隋堤上、曾见几番，拂水飘绵送行色。登临望故国。谁识。京华倦客。长亭路、年去岁来，应折柔条过千尺。　闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦，灯照离席。梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿。望人在天北。　凄恻。恨堆积。渐别浦萦回，津堠岑寂。斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里、泪暗滴。③（周邦彦《兰陵王》）

① 唐圭璋编：《词话丛编》，第一册，第255页。
② 唐圭璋编：《全宋词》，第二册，第673页。
③ 唐圭璋编：《全宋词》，第二册，第611页。

关于《兰陵王》的句拍，《碧鸡漫志》卷四说“凡三段二十四拍”。周词三段，吴熊和先生认为将“谁识”“凄恻”两个句中短韵不算的话，全词正好二十四拍。①

我们结合唐宋相关音乐文献、词人的具体论述以及具体词调的句拍特点，基本上可以归纳出词调句拍的主要特征，约略如下：

1. 句拍与音乐的句拍基本吻合，文句之拍应对乐句之拍。通常每一词调有固定的句拍数量。

2. 每一句拍有固定字数，一般不轻易变化，与乐曲的音符对应，即一字一音。如王灼云《何满子》“内五句各六字，一句七字”，张炎云“前衮、中衮，六字一拍”等等。

3. 三字句如不用韵，常与后者构成折腰句法而为一拍，如毛滂词“又何似、红围翠簇”，周邦彦词“隋堤上、曾见几番”“长亭路、年去岁来”“似梦里、泪暗滴”，等等。

4. 句拍从二三字句至七八字句不等，通常不超过八字句，这与敦煌琵琶谱的句拍最长者八谱字相一致。

5. 句拍不以句意完整与否而定，如周词“隋堤上、曾见几番”，“曾见几番”从文意上看，完全不是一个句子，只能算是半句。这是因为依乐填词，词人首先要考虑的是乐曲的句拍，不是文意的“句子”。

6. 词调领字后的两个四字句为两拍，如周词“又酒趁哀弦，灯照离席”“渐别浦萦回，津堠岑寂”等等。如此推断，当领字后有多个四字句时亦当各为一拍，如《沁园春》词调，张先词云：“暂武林分阃，东南外翰，锦衣乡社，未满瓜时。”便应为四句拍。

在以上六个特点中，与词调的体式关系密切者，又以句拍不以句意完整与否、字数变化与否和折腰句法最值得注意。

① 吴熊和：《唐宋词通论》，第63页。

关于词调文词句拍与乐曲句拍的配合，还应该特别提到明代的《魏氏乐谱》。唐代词调音乐，很多人说元代已亡，并不确切。明代词乐尚多有留存，如《明集礼》“俗乐”中词作演唱方式当是宋代大晟乐的遗存，而明人一些创调有的也明显是依宋乐制作，如杨慎依谱填制《花犯念奴》，杨慎明言以《白石谱·花犯念奴》按之可歌也，其谱自为正宗的宋代词乐谱，《花犯念奴》即《水调歌头》，今姜夔词中有《水调歌头》一首，但无乐谱，说明姜夔词乐谱在明代中期并不仅存十七首旁谱[①]。而宋末修内司所刊大型词曲乐谱集《乐府混成集》（又名《混成集》），藏于明代内府，万历年间有散出，王骥德曾见林钟商调一本[②]，可惜后来湮没无闻，再无从查考。

关于《魏氏乐谱》，由于长期以来人们见到的只是第一卷五十首乐谱，未见全貌，解读多有偏差。《魏氏乐谱》所用歌词多为唐宋词调，虽然从其谱字来看多加装饰音，与唐宋词乐已有相当的区别，但于节拍处理方面却又十分独特，与明清曲乐大不相同。我们现在所见以昆腔为代表的明清曲谱皆为点板（头板、腰板、底板）谱，是一种以小节（即板）为节奏单位的音乐。而《魏氏乐谱》则是一种只有‘拍’而无板，即没有小节的音乐。其拍首先是每一个格代表的一击，即一‘字拍’，其律动是依据拊搏——一轻一重的节奏；或者是搏拊——一重一轻的节奏。然后是每八个字拍，或六个字拍、四个字拍为一“句拍”，即乐句。这里敲击檀板代表一个乐句的起拍，又用太鼓代表乐句的结束——以檀板起句，以太鼓截句。从乐谱上看，有些乐句的起拍、截句都用太鼓。

而《魏氏乐谱》以檀板、太鼓起句截句而形成的句拍与唐宋音乐、唐宋词调的句拍有惊人相似之处，其原因当与明代词乐尚存、词调音乐包括文句的句逗具体可察有密切关系。

---

① 田玉琪：《词调史研究》，人民出版社 2012 年版，第 216 页。

② 王骥德：《曲律》卷四“杂论第三十九下”，《中国古典戏曲论著集成四》，中国戏曲出版社 1959 年版，第 157－158 页。

二、句断、意断与词调体式

“倚声填词”，要求文句与乐句对应，不过这种对应在词人的具体创作中，很多时候并不是“完全”的对应，即词调的一个句拍并不一定表达一个完整的句意。优秀作家贵能上下贯穿，韵断、句断而意不断，这才尤能体现词体于句法上的婉媚多姿特点。这也提示我们，在分析词调句拍时，固然句意非常重要，但当一个词调句断与意断出现一定矛盾时，应首先选择的是句断，而非意断。

关于句断与意断的矛盾，古人也早注意到，其中最著名的莫过于对苏轼《念奴娇》“大江东去”词的断句。王又华《古今词论》引毛先舒语：

> 东坡“大江东去”词“故垒西边人道是三国周郎赤壁”，论调则当于“是”字读断，论意则当于“边”字读断。“小乔初嫁了雄姿英发”，论调“了”字当属下句，论意则“了”字当属上句，“多情应笑我早生华发”，“我”字亦然。①

毛氏所论，虽然并不周严，但引起了当时及后来学者广泛的讨论，成为词调意断与句断的范例。事实上，对苏轼“大江东去”词，《词律》《词谱》的断句亦各不相同。其主要差异就是上下片第四、五句，《词律》分别断作：“故垒西边人道是，三国周郎赤壁”，“羽扇纶巾谈笑处，强虏灰飞烟灭”；《词谱》则分别断作“故垒西边，人道是、三国周郎赤壁”，“羽扇纶巾，谈笑处、强虏灰飞烟灭”。两者的断句依毛先舒所言，前者是调断，后者是意断。当然《词谱》的编撰者并不一定这样看，《词谱》还对姜夔“五湖云约”一首，依“大江东去”词断句，以成《念奴娇》调“又一体”。

而无论是《词律》还是《词谱》，对《念奴娇》词调，都首先列出了“正体”“正格”，《词律》以辛弃疾“野棠花落”词为谱，《词谱》以苏轼

---

① 唐圭璋编：《词话丛编》，第一册，第608页。

“凭高眺远”词为谱，断句完全相同（本文词作断句韵用句号，句用逗号，折腰处用顿号，上下片分片处空一字格，不再另注）：

野棠花落，又匆匆过了，清明时节。刬地东风欺客梦，一夜云屏寒怯。曲岸持觞，垂杨系马，此地曾轻别。楼空人去，旧游飞燕能说。　闻道绮陌东头，行人长见，帘底纤纤月。旧恨春江流未断，新恨云山千叠。料得明朝，尊前重见，镜里花难折。也应惊问，近来多少华发。(《词律》卷十六)

凭高眺远，见长空万里，云无留迹。桂魄飞来光射处，冷浸一天秋碧。玉宇琼楼，乘鸾来去，人在清凉国。江山如画，望中烟树历历。　我醉拍手狂歌，举杯邀月，对影成三客。起舞徘徊风露下，今夕不知何夕。便欲乘风，翻然归去，何用骑鹏翼。水晶宫里，一声吹断横笛。(《词谱》卷二十八)

二书对《念奴娇》词调的正体断句皆为前后片各十句，且每句字数完全相同，这是十分准确的，这也正是该调的句拍基本特征。[①] 以此句拍特点衡之“大江东去”词，上下片第二韵皆应断作七字一句、六字一句，而我们对宋人《念奴娇》作全面考察，上下片第二韵皆应断作七字一句、六字一句，即应类似“故垒西边人道是，三国周郎赤壁”式断法，如《词谱》对“大江东去”词的断句方式，且认为姜夔词也应断作“暝入西山，渐唤我、一叶夷犹乘兴”，就人为割裂了该调句拍，完全没有必要。我们检索《全宋词》对之两处的断句，大多时候作七字一句、六字一句，但又时常作四字一句、上三下六式九字一句，亦据文意随意而断，不甚严谨。

而对苏轼“大江东去”词第一韵的断句，无论是《词律》还是《词谱》，又都没有按正体断句的方式断句，都断作了两句：“大江东去，浪淘

---

① 按《词谱》以苏轼“凭高眺远”词为谱，从词调体式渊源角度来看，较《词律》为科学，然此体在苏轼之前，沈唐词正体句拍、韵位、字声已定，苏轼正依沈词为体，不过声情又与沈词不同，此调为两宋豪放风格代表词调，苏词实功不可没。

尽、千古风流人物。”正确断句应该为三句拍：“大江东去，浪淘尽千古，风流人物。”这是与该调正体无任何差异的。这里无论是《词律》还是《词谱》都表现出了词调句拍观念的模糊，表现出对词调断句相当的随意性。而如“浪淘尽千古，风流人物”的断句方式，我们在《魏氏乐谱》中可以找到很多的例证。如《鹊桥仙》云：“低蓬扇占断，蘋川烟雨。”《醉蓬莱》云：“问春风何事，断送繁红。”《塞翁吟》云：“寄恨等今夜，血洒书词。”《玉烛新》云：“见数朵江梅，剪裁初就。”《南浦》云：“过数声惊雁，下高烟水。”《双双燕》云：“度帘幕中间，去年尘冷。”以上凡在逗号处，皆有大鼓表示句拍停顿，说明是一个完整的句拍。

词调句拍有限，而词人句意无穷，如因文意断句而不以句拍断句，词调体式便会人为地变化繁复。这在《词谱》所列“又一体”中，比比皆是。如《水龙吟》词调，《词谱》以苏轼词为正体，前后各十一句拍，当是。随后《词谱》又列出了众多的又一体，其中又多有以结韵断句与正体不同而列“又一体”者，如：

赵长卿：拌来朝、又是扶头不起，江楼知否。
姜　夔：甚谢郎、也恨飘零，解道月明千里。
赵长卿：寿阳宫、应有佳人，待与点、新妆额。
黄　机：但丁宁、双燕明年，还解寄平安否。
刘　过：算平生、白傅风流，未肯向、香山老。

《水龙吟》调正体，结韵为三句拍：五字一句、四字两句。实际上以上所列“又一体”皆无必要，皆可作五字一句、四字两句：

赵长卿：拌来朝又是，扶头不起，江楼知否。
姜　夔：甚谢郎也恨，飘零解道，月明千里。
赵长卿：寿阳宫应有，佳人待与，点新妆额。
黄　机：但丁宁双燕，明年还解，寄平安否。
刘　过：算平生白傅，风流未肯，向香山老。

在唐宋词人创作中，也确有某些时候从文意的角度来看只能有一种断句方式，并且这种方式与正体不同，如此断句，似乎便产生别样的句拍，但实际却不然。如《雨中花慢》词调，下片首韵宋人皆作三拍句：两个四字句、一个六字句。无名氏“梦破江南春信”一首从句意上却应断作：“扬州二十四桥歌吹，不道画楼声歇。”类似这种情况，我们也不应认为此调下片首韵存在两拍句的情形，从歌唱者角度而言，它的节拍依然是：“扬州二十，四桥歌吹，不道画楼声歇。”① 当然，这是比较特殊的情况。在词调体式的归纳中，类似“扬州二十四桥歌吹”的情况，也不应据文意断句而列“又一体”，而《词谱》为了将无名氏词合于拍句，竟改为：“扬州歌吹，二十四桥，不道画楼声歇。”这更是没有必要的。

当然，我们也必须承认，虽然同一词调的句拍较为固定，调有定拍，“一字一拍，不敢辄增损。”② 但也不是完全不能变化。同一词调在不同词人的创作中，句拍的改变也是时常发生的。这种变化大体可分三种情况。一是与词人对乐谱节拍的理解、处理不同有关，如《惜黄花》令词第二韵，许将上下片分别作“正一枝开，风前看、月下见”，“恁素英浓，芳心细、意何限”，而史达祖则分别作“尚依稀，是来时、梦中行路”，“美人兮，美人兮、未知何处”。二是词人创作中有意改变，故意创造一种特有的音响效果者，如《水龙吟》词调上下片第二、三韵，“正体”各有六个四字句拍，吴文英《水龙吟》词有十首，其中“古阴冷翠成秋苑”一首则通过移字对句拍作了改变，上片云：“炼成宝月，飞来天上，银河流影。绀玉钩帘处，横犀尘、天香分鼎。”下片云：“春霖绣笔，莺边清晓，金狨旋整。阆苑芝仙貌，生绡对、绿窗深景。”三是乐谱本身发生了一定的变化，如周密《采绿吟》与张先《塞垣春》，本为同调，乐音发生变化，以成别体。我们在分析词调体式时，词调句拍只要不是偶然运用，为词人有

① “二十四”因属专用词语，语意上虽不能断开，于歌法、句拍却应当断开。《魏氏乐谱》有《解佩令》词，其下片有“被二十四风吹老”之句，乐谱上于“十”字处击大鼓、琵琶表停顿，则《解佩令》调于句拍角度正当断为“被二十、四风吹老”，可证。

② 江枰：《〈碧鸡漫志〉疏证》，第50页。

意对之进行了改变，便自然应当视为“又一体”。在这一方面，《词谱》做了大量的工作，与《词律》相比，研究十分细致深入（但如前文所述，同时也有很多不必要的划分）。

在以上三种句拍变化中，是否通过移字法改变句拍，争议最大者还当属苏轼“大江东去”词，其下片第二、三句“小乔初嫁了雄姿英发”，“了”到底应该属上、还是属下，几百年来争执不休。主要观点有二：一是论调、论意皆当属上，以《词律》《词谱》为代表。二是论调论意皆当属下，以查继超、毛先舒《填词图谱》为代表①，现代学者吴世昌、周汝昌先生亦持此论②。其中又以“了”字当属上句为绝大部分学者认同，现当代对苏词标点断句的，罕有将“了”属下的。清人万树的相关评论，颇具代表性。万树《词律》因“了”字属上句而列《念奴娇》“又一体”，并分析了这首词的体式及这两句句法，进而又谈到本词中其他句法：

> 此为《念奴娇》别格。按《念奴娇》用仄韵者，惟此二格止矣。盖因“小乔”至“英发”九字，用上五下四，遂分二格，其实与前格，亦非甚悬殊也。奈后人不知曲理，妄议训裂，因疑字句错综，《余谱》诸书梦梦，竟列至九体，甚属无谓。余为醒之曰：首句四字不必论，次句九字，语气相贯，或于三字下，或于五字下，略断，乃豆也，非句也……“故垒”以下十三字，语气于七字略断，如此词“人道是”三字，原不妨属上读……“羽扇”以下十三字，即与前“故垒”句同……至“多情”句，因读“我”字属上句，故又以为异，不知原可以“我”字连下读也。《词综》云：“本系多情应是一句，笑我生华发一句，世作多情应笑我，益非。”愚谓此说亦不必，此九字一气即作上五下四，亦无不可。金谷云：“九重频念此，衮衣

① 查继超辑：《词学全书》，吴熊和校点，书目文献出版社1986年版，第481页。

② 吴世昌：《词林新话》云：“苏词《念奴娇·赤壁怀古》中，‘小乔初嫁’一句，论调‘了’字当属下句，论意亦当属下句。‘了’解作‘全’，如‘了不知南北’。”并以萨都剌次东坡韵为证。吴世昌：《词林新话》，北京出版社2000年版，第150页。周汝昌：《周汝昌序跋集》，中华书局2015年版，第123页。

华发。”竹坡云：“白头应记得，尊前倾盖。”亦无碍于音律。盖歌喉于此滚下，非住拍处，在所不拘也。更谓小乔句，必宜四字，截了字属下乃合，则宋人此处用上五下四者尤多，不可枚举，岂可谓之不合乎？[①]

在这段话中，万树认为《念奴娇》词调有若干处都可以随文意、句意点断，一是“浪淘尽千古风流人物”，可以上三下六，也可以上五下四，二是“小乔初嫁了雄姿英发”，可以是上五下四，也可以上四下五，三是“多情应笑我早生华发”，可以是上五下四，也可以是上四下五。原因是：“盖歌喉于此滚下，非住拍处，在所不拘也。”万树以“歌喉于此滚下”为由，而云“在所不拘”，貌似有理，实为牵强。既然“在所不拘”，又何须列出苏轼“大江东去”词又一体呢？既然将“小乔初嫁了，雄姿英发”作上五下四句式列成“又一体”，为什么不将其他句子的不同形式列为“又一体”呢？[②] 前后处理岂不矛盾？归其原因，是作者定谱尚无清晰的句拍观念，这也当是万树于词调之首只谈字数、不言句数的原因所在。

那么，“小乔初嫁”二句，“了”字到底是当属上还是属下呢？我们认为还是应该属下，即应作：“小乔初嫁，了雄姿英发。”主要原因有二，其一，宋人有很多次韵苏轼“大江东去”词，通过对《全宋词》检索，发现共二十一首，对这两处的断句，据《全宋词》，分别为：

叶梦得：孙郎终古恨，长歌时发。胡世将：奈君门万里，六师不发。
黄中辅：吾皇神武，踵曾孙周发。辛弃疾：孙标应也有，梅花争发。
辛弃疾：十郎手种，看明年花发。辛弃疾：相留昨夜，应是梅花发。
辛弃疾：平戎破虏，岂由言轻发。旺　晫：南昌书就，奈征车催发。
葛长庚：才逢知己，便又清狂发。葛长庚：中宵起舞，引酒清歌发。

---

① 万树：《词律》卷十六，第361－362页。

② 关于“多情应笑，我早生华发”二句，万树指出金谷词作：“九重频念此，衮衣华发。”《竹坡词》：“白头应记得，尊前倾盖。”其实这二人的词作皆可断作上四下五句法，与宋人其他词作在句拍上并无差异。

刘辰翁：天长地久，柳与梅花发。刘辰翁：有何人报我，前村夜发。
刘辰翁：寻消问息，肯向吟边发。刘辰翁：探花使断，知复何时发。
文天祥：河倾斗落，客梦催明发。文天祥：南行万里，属扁舟齐发。
文天祥：重来淮水，正凉风新发。邓　剡：南行万里，不放扁舟发。
林横舟：华堂称庆，皓齿清歌发。林横舟：江南聊折，赠行人先发。
陈　纪：天光上下，舣棹须明发。

以上二十一处，作四字一句、五字一句者竟有十七处，次韵之作，是最能见出词人对原作的认识，也就是说，宋代绝大部分次苏轼韵的词人是认为苏词句拍应为“小乔初嫁，了雄姿英发”的，而实际上叶梦得“孙郎终古恨，长歌时发”，辛弃疾的“孙标应也有，梅花争发”也皆可断作四字一句、五字一句。

其二，“了”属下从意义看也并无任何问题（实际上宋人的次韵词已经回答了这个问题），正如吴世昌先生所言，“了”这里是“全”之意。“了”的这种用法在诗词中是很多的，诗中如陶渊明《与从弟敬远》诗云：“萧索空宇中，了无一可悦。”元稹《观心处》诗云：“满坐喧喧笑语频，独怜方丈了无尘。”宋词中“了”作“都”“全”之意也有很多例子，如舒亶《醉花阴》云：“了知君此意，不信老卢郎。”韩淲《好事近》云：“千载和陶新曲，了非仙非释。”刘一止《念奴娇》云：“佛香吹过，了知境是空寂。”即如苏轼词，亦有他例，如《水龙吟》云：“永昼端居，寸阴虚度，了成何事。”或有认为“了”字作“都”“全”之意时当跟动词，不能跟名词，然“了雄姿英发”，正是“了英发雄姿”之倒装，又何有疑问？

不过，当我们综合考察宋词《念奴娇》词调时，也确有下片第二、三句为五字一句、四字一句者别体。然就苏轼二词而言，字拍、句拍并无不同，体式完全整齐划一。

三、词调特殊句拍与词调体式

关于词体的句法，从字数上看一字句到九字句皆有。一字句主要

是个别词调一字用韵的情况，如《十六字令》《钗头凤》等。词调句子最多的字数是九字句，这也是在个别词调当中，如《相见欢》《虞美人》《南柯子》的上下片结句，一字句和九字句都是词调中比较特殊的句子。

词调中最长的句子是九字句，应该没有比九字句更多的句子。这当然是从句拍的角度来看。有人认为词调有十字以上的句子，如苏轼《水调歌头》，《词律》便将“不知天上宫阙，今夕是何年”和“不应有恨，何事长向别时圆”，皆断作十一字句。有人甚至推出字数更多的句子，但如此断句，还是从文意的角度，而非从句拍、曲拍及歌者歌唱角度。如果此种断句成立，一韵之中很多时候便无需断句了（《词律》断句很多时候就是这样），即如“故垒西边人道是，三国周郎赤壁”，又何尝需要断作两句呢？而苏轼《水龙吟》云：“人间自有，赤城居士，龙蟠凤举”，又何尝需要断作三句呢？张炎《词源》明确提到：“词与诗不同，词之句语，有二字、三字、四字，至六字、七八字者。”[①] 张炎最多说到了八字，如有十字以上者，何不提及？从今存的唐宋人论及词调句拍者，也并没有言及八字以上者，而从唐宋留存乐谱如敦煌琵琶谱来看，句拍最多也只是八谱字。词调从二字句到七八字句，实为句拍通行之字数。

由于依乐填词、依曲拍为句的创作特点，与传统的古体诗、近体诗句法相比，词调很多句法都较为独特，对此，《词谱·凡例》云：

> 词中句读不可不辨，有四字句而上一下一中两字相连者，有五字句而上一下四者，有六字句而上三下三者，有七字句而上三下四者，有八字句而上一下七或上五下三、上三下五者，有九字句而上四下五或上六下三、上三下六者，此等句法，不可枚举。[②]

这其中最特殊句法有两种：领字句、折腰句，与词调体式密切相关

① 唐圭璋编：《词话丛编》，第一册，第359页。
② 陈廷敬：《词谱》，“凡例”第2－3页。

者，又以折腰句为最。

所谓折腰句，就是六、七、八、九字句在语意停顿上与通常停顿不一样的句子。如六字句通常为二二二式，三三组合便成折腰，七字句通常为四三式，三四式便为折腰，等等。折腰句并非词体独有，折腰句的提法也出现很早。元人韦居安《梅硐诗话》云："七言律诗有上三下四格，谓之折腰句。白乐天守吴门日，《答客问杭州》诗云：'大屋檐多装雁齿，小航船亦画龙头。'欧阳公诗云：'静爱竹时来野寺，独寻春偶到溪桥。'卢赞元《雨》诗：'想行客过溪桥滑，免老农忧麦陇干。'……皆此格也。"①明人陆时雍《古诗镜》也多次提到诗中的折腰句法。

不过，总的来看，诗中的折腰句较为特殊，为诗人偶然运用，词体中折腰句，则为词人大量使用，为词调通行之句式，充分体现"词之为体，要眇宜修"在语文形式上的优美特征。将折腰句概念引入词体断句之中，最早的当是清初沈雄，在其《古今词话》中多处谈到折腰句法，如"词品"卷上云：

> 七字句在中句亦有定法，如《风中柳》中句："怕伤郎、又还休道。"《春从天上来》中句："人憔悴、不似丹青"，句中上三字须用读断，谓之折腰句，不是一句七言诗可填也。②

在词谱编纂中，从《词学筌蹄》到《诗余图谱》，句法上均没有标注折腰句。最早标注者，为万树《词律》，万树虽然没有使用折腰句的说法，但于词调断句，普遍于句子"折腰"之处，创造地采用了"逗"的标注方式，于词调体式的分析归纳上具有重大意义③，其后《词谱》等书，均沿用了《词律》折腰断句的方式。

判断一个词调句拍是否为折腰句，有时与句意有关，很多时候又没有

---

① 韦居安：《梅硐诗话》卷上，文渊阁四库全书本。

② 唐圭璋编：《词话丛编》，第 840 页。

③ 江合友《明清词谱史》、刘少坤《清代词律批评理论史》二书皆有论述。江合友：《明清词谱史》，上海古籍出版社 2008 年版；刘少坤：《清代词律批评理论史》，人民出版社 2015 年版。

关系。试以柳永《玉蝴蝶》词为例：

望处雨收云断，凭阑悄悄，目送秋光。晚景萧疏，堪动宋玉悲凉。水风轻、蘋花渐老，月露冷、梧叶飘黄。遣情伤。故人何在，烟水茫茫。 难忘。文期酒会，几孤风月，屡变星霜。海阔山遥，未知何处是潇湘。念双燕、难凭远信，指暮天、空识归航。黯相望。断鸿声里，立尽斜阳。[1]

此词句法十分流美，上下片各有两处折腰句法："水风轻、蘋花渐老，月露冷、梧叶飘黄"，"念双燕、难凭远信，指暮天、空识归航。"如果单纯从句意的角度看，上片两处折腰句完全可以不断为折腰句，即："水风轻，蘋花渐老，月露冷，梧叶飘黄。"而考虑到前后片的对称原则，下片"念双燕、难凭远信，指暮天、空识归航"，均为折腰句，则上片亦当与下片同样断作折腰句。以此揆之宋人此调其他词作，则无论句意完整与否，此四处断作折腰句皆无不可。

但类似《玉蝴蝶》词调这种整齐划一、没有异议不需列出"又一体"的折腰句法在唐宋慢词调中并不多见，很多时候词人创作会有一定的差异，对之分析总结也会产生一定分歧，甚至错误。判断一个词调的折腰句法，既不能单纯考察文意，也不能仅就本词而论，而应在对唐宋词人全面创作的归纳中进行考量，从句拍的角度对词调句逗给予定性。

如《花心动》词调，《词律》《词谱》都以史达祖"风约帘被"词为正体，但所定句拍又小有差异，主要在上片结韵，《词律》作两拍，作上三下四式七字一句、四字一句："尽沈静、文园更渴，有人知否。"《词谱》则断作三拍，无折腰句法，三字一句、四字两句："尽沈静，文园更渴，有人知否。"对于下片结韵，二书断句则全同，皆为上三下六式九字折腰一句："意（《词谱》"意"字作"望"）不尽、垂杨几千万里。"

《词谱》《词律》之断句谁更准确呢？当我们全面考察宋人此调其他作

① 唐圭璋编：《全宋词》，第一册，第40页。

品时，发现《词律》《词谱》对此调正体句拍的归纳皆不准确，就是此调上下片结韵并不存在折腰句法。主要原因是宋人创作于此多使用了韵拍。上下片都使用韵拍的，如赵长卿“风软寒轻”上片作：“半斜露。花花蕊蕊，灿然满树。”下片作：“泪如雨。那堪又还日暮。”李弥逊上片作：“弄箫语。云璈未彻，暖回芳树。”下片作：“纵游处。人间遍寻洞府。”仅下片处使用韵拍的，如贺铸作：“断魂处。黄昏翠荷□雨。”周邦彦作：“从此后。纤腰为郎管瘦。”史深作：“遮意绪。丹生怎生画取。”等等。而同时综合参考此调上下片此三字又多为一个完整句意，结论便是《花心动》上下片结韵不作折腰句法：上片结韵三句拍，下片结韵两句拍。《词谱》于上片时而断作两拍，时而断作三拍，于下片时而断作一拍，时而断作两拍，十分混乱。

句法折腰之处，应为节拍停顿最小之处，也有词人于此增字添韵，一旦增字添韵，即增加句拍，而成词调别体。如《虞美人》词调，正体上下片结句作上六下三式句法，欧阳修词则于六字处各添一字、一韵：

> 炉香昼永龙烟白。风动金鸾额。画屏寒掩小山川。睡容初起枕痕圆。坠花钿。　楼高不及烟霄半。望尽相思眼。艳阳刚爱挫愁人。故生芳草碧连云。怨王孙。[1]

类似这样的情况，在词人创作中也并不少见。

关于折腰句法的乐谱说明，《白石道人歌曲》17 首旁谱所作歌词，虽然有大量的折腰句，可惜乐谱中绝大部分并无标志，不能从乐句中分析折腰句法。令人欣慰的是，在明代《魏氏乐谱》中，不仅句拍标示清晰，而且折腰句法往往也甚为了然。如第四卷全为词调，句拍打檀板或击大鼓，句子中间折腰处则击琵琶为节，有时亦击大鼓。如《最高楼》云：“怎消除、须殢酒，更吟诗。”《双双燕》云：“便忘了、天涯芳信。”《应天长》

---

① 唐圭璋编：《全宋词》，第一册，第 144 页。按此首《全宋词》又另见杜安世词，用韵小异。

云："院花过、隔院芸香，满地狼藉。"《玉烛新》云："晕酥破、玉芳英嫩，故把春心轻漏。"等等。需要指出的是，《词律》《词谱》等书对词调所析分的折腰句法，很多是与《魏氏乐谱》的大鼓、琵琶击节符号是一致的。不过，也有不少明显不同的情况，如《满庭芳》词调，《词谱》以晏几道"南苑吹花"词为正体，断句如下：

南苑吹花，西楼题叶，故园欢事重重。凭阑秋思，闲记旧相逢。几处歌云梦雨，可怜便、流水西东。别来久，浅情未有，锦字系征鸿。 年光还少味，开残槛菊，落尽溪桐。漫留得，尊前淡月西风。此恨谁堪共说，清愁付、绿酒杯中。佳期在，归时待把，香袖看啼红。(《词谱》卷二十四)

此调《词律》以黄公度词为谱，断句方式与《词谱》完全相同，应该说，对《满庭芳》词调的断句方式，《词谱》是沿用《词律》的。当我们将《魏氏乐谱》的句拍与之比较时，发现有三处明显不同，一是下片第四、五句，依《魏氏乐谱》当断作五字一句、四字一句："漫留得尊前，淡月西风"，二是上下片的结韵均为两句拍，前一句作折腰句法，分别为："别来久、浅情未有，锦字系征鸿"，"佳期在、归时待把，香袖看啼红"①，而我们以《魏氏乐谱》的句拍综合考察两宋《满庭芳》作品，下片第四、五句则皆应按《魏氏乐谱》句拍所断，上下片结韵的折腰句法也应该依从。

词调句拍，原本依曲乐句拍而成，至今尚且留存的唐宋部分乐谱特别是日存《掌中要录》等舞谱，甚至明代宫廷《魏氏乐谱》还都有唐宋词调句拍的明晰展示，值得我们深入探讨研究。当然，更多的词调句拍没有乐谱的证明，然而大量的同调作品，其句法形态无疑都是唐宋词调音乐句拍的活化石。明清以来大量词人通过同调作品的比较分析，归纳词调句法，制定词调谱式，分列正体与别体，显然是非常有意义的工作。不过，由于

① 《魏氏乐谱》以吴潜"漠漠春阴"词为谱，原谱见刘崇德：《〈魏氏乐谱〉今译》，第578－579页，译谱见同书第187页。

词调句拍是依乐句之拍而填词，先有乐句，后有文句，我们无论进行词调创作还是词体研究、分析，都应该首先确立清晰的句拍观念，而不是停留在词调“句子”的表意层次，既不能以句意混乱词调句拍，“无节制”地析分词调“又一体”，也不能因为词人创作对词调通常句拍已经发生了改变，而又以韵断不以句断，将词调句拍人为地合并，失掉词调句拍固有本色。对词调特殊句法特别是折腰句的辨析，由于情况十分复杂，依然有不少工作可做。

论词体声律学的建构及其意义

昝圣骞

（南京师范大学文学院）

内容提要： 在中国文学批评史上声律这一概念主要有音乐音律和文词格律两方面涵义，而词、曲等音乐文学样式的声律应是两者的有机组合。也就是说词体声律当是既受词乐的制约、包含音律的映射，又继承、发展了诗文格律而富于汉语言的内在音乐性。词体声律学即有关词体声律的学问或学科，包括词乐、词调、词律、词韵、词唱法研究等版块。与词律、格律、声调等习用概念相比，词体声律更符合词体体制的复杂性和特殊性，也更符合词体发展的历史轨迹。词体声律学的建构，具有修正词体学理论体系，统合词体研究文献，推动词学研究回归文本、面向当代等多方面意义。

关键词： 词体　声律　词律　词学体系

长期以来，词体学虽然在词学体系的建构中从不缺席，实际研究成果却十分薄弱。新世纪以来，词学研究（理论方面）的新进展集中在词史、词派、传播接受、词文化及词学史诸领域，词体学及词体学史研究基本没有涉及①。造成这种格局失衡的原因之一，是词体学自身理论体系的不成熟，而其根源在于对词体特征的理解和阐释不够科学。有鉴于此，笔者不揣浅陋，尝试建构词体声律学，以词体音乐性为本，以

---

① 王兆鹏：《新世纪以来词学研究的进展与瞻望》，《学术研究》2015 年第 6 期。

词乐音律和汉语格律为双轨，统摄词调、词韵诸要素，推进词体理论建设。

一、“词体声律”界说

对词体声律概念的界说，是建构词体声律学的关键。总的说来，和词律、格律、声调等习用概念相比，词体声律更符合词体体制的复杂性和特殊性，也更符合词体发展的历史轨迹。这与声律的内涵的变化有直接关系。

（一）声律。声律一词历史悠久，就其在历代典籍中的使用来看，主要有两方面涵义：一是属于音乐学范畴，最初指五声和十二律，后来成为音制规则的总称，和音律、乐律同义；二是属于语言文学范畴，指文词声韵规则，近于格律、声调。在汉语文学发展史上，声律常常兼有以上两方面涵义，在不同阶段、不同文体上比重不同。

先秦时期，声律即音律，是五声和十二律的合称。此时诗乐不分，《诗经》所收皆为歌诗，言“声律”即指以音律对歌诗之声进行规范。如《尚书·舜典》曰：“诗言志，歌咏言，声依永，律和声。”孔安国注曰：“声谓五声，宫、商、角、徵、羽，律谓六律六吕，十二月之音气，言当依声律以和乐。”此时歌诗以和乐为宗旨，加之人们对汉语言本身的音节声调尚未自觉，所以声律作为音乐之律客观上也统摄语言声调。后世在讨论文词的韵律节奏时仍然使用声律这一概念即肇端于此。

汉魏六朝时期，声律的涵义有所扩大。它不仅作为音乐范畴继续存在并影响汉魏乐府等音乐文学，还被用来指称文词的韵律节奏。在作为音乐概念的声律（主要是五声）进入文学领域、成为文学批评术语的同时，以永明声律论为代表的文学声韵理论又反过来充实了声律的内涵。

这一时期五声成为文学批评术语，与人们对于汉语音节声调的逐渐自觉有关，与诗乐分途，古诗和辞赋脱离音乐成为文学新传统也有关系。在诗赋创作过程中，受歌诗传统的影响，时人开始用五声来形容汉语文学声

调抑扬的律动之美。[①]《西京杂记》载司马相如论赋曰“一经一纬，一宫一商”，是较早以宫商为言说方式、体认文词律动之美的表达。到南朝沈约等人推出永明声律说，倡言“四声八病”，仍不断借用五声的高下不同来表达诗歌声调的变化，如沈约提出作诗应“宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响”（《宋书·谢灵运传》），萧子显概括永明体诗也称“约等文皆用宫商，以平上去入为四声，以此制韵，不可增减，世呼为‘永明体’。”（《南齐书·陆厥传》）在永明作家的诗文创作中，普遍以字声高下模拟音阶变化来追求音乐美感。五声进入文学领域，成为文学批评范畴。

当然，永明声律论的贡献，或者说永明声律论中的“声律”，主要是在诗文中运用的四声律。这标志着一套音律之外的新声律系统在文学中开始形成。声律的内涵自此得到扩充，不仅包括宫商律吕等音律内容，也包括四声八病一类的格律内容。它不再专属于音乐学，而成了文学中重要的理论范畴；其旨归不再仅是诗乐关系的协调，还有文本内部的声律平衡。如《文心雕龙·声律》篇提出“吹律胸臆，调钟唇吻”，要求作家本于性情，以文字之声调，体现音乐般的和谐。

唐宋以降，声律仍或作为音乐学名词，或作为文学理论名词，其具体内涵随着音律和格律理论的发展而不断丰富。而声诗、词、曲等音乐文学样式的声律则通常体现为音律和格律的有机结合，这是声律内涵的新变化。一方面音乐体制、样式不断增减、变化，要求与之相配的文词体式也随之而变，如“隋唐以来声诗间为长短句”（《词源》）；另一方面，自永明声律说而逐渐成熟定型于唐代的近体诗律，形成强大的诗文格律传统，在此后每一种文学样式中传承和嬗变。所以从原理上说，词、曲等音乐文学样式的声律当既包括所属音乐之音律，也包括所含文词之格律，还包括

---

① 五声本就是人们用来认识声响这一自然现象的基本范畴，所谓“天有六气，降生五味，发为五色，征为五声”（《左传·昭公元年》），而声既包括自然之声，乐器之声，也包括人声。而且中国古代乐论素有乐声是对人声的模仿的观念。如《毛诗序》孔疏曰：“原夫作乐之始，乐写人音，人音有小大高下之殊，乐器有宫商徵羽之异。”用五声来分别人声是自然而然的。魏李登《声类》、晋吕静《韵集》等早期音韵学著作就是用宫商角徵羽来分类汉字的。

二者之间的配合。

综上所述，“声律”这一概念虽然最早是由文学向音乐“借”来的，但随着汉语言和汉语言文学的发展，诗文格律自成体系，反过来充实了声律的内涵，使之成为音律和格律的综合。《诗大序》曰“情发于声，声成文谓之音”，宋代词学家王灼就此发挥道：“有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐。歌永言即诗也，非于诗外求歌也。”[①] 在歌诗一体的传统中，声律不仅是文字或演唱或宫调单方面的声律，而是“歌永言”也就是诗（词）这一整体的声律；将其析成音律和格律不是不可以，但我们更应该整体视之，重视两者的联系。当然，不同文体与音乐结合的不同阶段，音律与格律的发展程度、存在状态、相对地位有所不同。

（二）词体[②]声律。把握住了声律的内涵，就可以对词体声律进行界说了。词体声律概指词体体制规格与构成法则，包括句度伸缩、字声抑扬、韵协变换以及按谱行腔等方面的调配规律与节奏呈现。它既受词乐的制约、包含音律的映射，又继承和发展了诗文格律而富于汉语言的内在音乐性。可以说词是“音乐语言和文学语言紧密结合的特种艺术形式”[③]，词体声律是词乐音律与文词格律的有机结合，词体之“声”是“外在音乐”宫商律吕与“内在音乐”汉语声调的合奏[④]。

横向来看，词体声律当包括以下几个方面：一是词调，包括所属宫调及调律、题材、声情等；二是章律，包括词调常体、标志性声律、分片及与乐段的配合等；三是句律，包括单句、复句、句群、句序及与乐拍的配合等；四是字律，包括平仄、四声、阴阳清浊及与乐音的配合等；五是词韵，包括韵部、韵数、韵位及与乐拍的配合、韵字及与乐音的配合等；六是唱法，包括唱法类型、行腔、融字、按拍技巧等。需要指出的是，词体声律的内容并非一成不变的。一方面不同时代、不同词家，甚至不同词

---

① 王灼：《碧鸡漫志校正》，岳珍校正，巴蜀书社2000年版，第1页。

② 词体这一概念有广、狭两义。狭义的“词体”，指词之体制或形体，包括词调、词律、词韵等基本结构要素以及诸要素之间的关系。广义的“词体”，是文体学意义上的词体，包括体制、语体和风格。本文在未加说明时一般取其狭义。

③ 龙榆生：《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社1997年版，第43页。

④ 刘尧民：《词与音乐》，云南人民出版社1982年版，第99页。

调、词作的声律的表现是不一样的，如明清时期出现的很多无乐可依的“自度曲”就谈不上有什么音律要素在内；另一方面随着词乐学和汉语词律学的进步，我们对于词体音律和格律两方面的理解也将更加深入，词体声律的内容也可能会随之变化。

纵向来看，根据生成过程和构成比重，词体声律的发展可大致分为盛唐至元初和元初至清两个阶段。前一阶段约可称为倚声填词阶段，词体声律以词乐音律为主导，以文词格律为辅助，如刘禹锡“依《忆江南》曲拍为句”（刘禹锡《忆江南》自题）作《望江南》词，温庭筠“逐弦吹之音，为侧艳之词”（《旧唐书·温庭筠传》），周邦彦“增演慢曲、引、近，或移宫换羽，为三犯、四犯之曲”（张炎《词源》）。这一时期词体流播于酒筵歌席、玉人檀口，为典型的音乐文学；而文词格律实亦大举“进驻”词体，为词家所灵活运用，所谓“宫调管色之高下虽立定程，而字音之开齐撮合别有妙用”（吴梅《词学通论》）。后一阶段约可称为按谱填词阶段。词乐沦亡，词体声律不得不偏重格律，词家在字声、句律、韵叶上越辨越严，开始时力求证验词乐宫调理论，后来渐渐转向挖掘汉语词律自身的独特性和音乐性。这一时期词体中的音乐要素虽然“可能不再完整的得以呈现，但它作为最重要的结构因素，早已渗透到作品的字里行间，流淌在词人的血脉中，拨动着我们的神经，左右着我们的审美的感觉，让我们在极细微处时时感受到它的存在。”[①] 总之词体之声律是词乐之音律与文词之格律的有机结合，二者或有隐显之别，却不可偏废。

和词律、格律、声调等概称词体体制的习用概念相比，词体声律有这样几点优势：其一，能够涵容词体音律、格律及其联系，抓住了词体体制的两大要点。其二，充分尊重并利用声律一词丰富的内涵和悠久的历史，有助于对词体学文献的统摄和梳理。其三，凸显词体之“声”，强调词体的音乐性，符合长久以来学界对词体文体特性的基本判断和今后的研究方向。其四，比较而言，在词乐研究与汉语词律研究都存在较大开拓空间的当下，突出“声律”比空言“词律”更有助于引导读者关注词体这“一

---

① 鲍恒：《清代词体学论稿》，人民文学出版社2007年版，第25页。

调协畅的音乐”（刘尧民语）[1]。其五，“词体声律”较之“词体声调”更严谨、切实，强调词律的普遍性、规范性、统一性；同时也意在与诗律相连，强调词体体制的形成有为音乐所决定的一面，也有“自然进化”、继承近体诗律的一面。

二、词体声律学体系的历史追溯

词体声律学是以词体声律为研究对象的学问或学科。它并非词谱学、词乐学、词韵学等传统词体学门类的简单相加。长期以来，词坛有“词体声律学”之实，而无“词体声律学”之名；在词体声律学这一概念提出之前，其格局已经在不断搭建、不断完善之中了。不过对词体声律的研讨虽自词诞生时就已开始，但清代以前缺少整合文献、建构体系的意识，体系的建构还应从词学的中兴时代清代谈起。

从清顺治到嘉庆年间，词体起源、词调、词律、词韵四部分，构成了词体声律学的初期格局。康熙十八年（1679）查继超将毛先舒《填词名解》、赖以颁《填词图谱》、仲恒《词韵》、王又华《古今词论》及柴绍炳《古韵通略》汇刻为《词学全书》。从书目编排可以看出，这里的“词学”是指“填词之学”，涉及词调、词谱、词韵。康熙二十八年（1689）沈雄《古今词话》分“词话”“词品”“词辨”“词评”四大门类，与体制和声律有关的内容见于“词品”门之“按律”“详韵”“虚声”“衬字”“转韵”“藏韵”等条目，归纳起来也是起源、词调、词律、词韵的格局。嘉庆十年（1805），冯金伯将《词苑丛谈》重新编次为《词苑萃编》，体例虽仍不整齐，格局则与《古今词话》大致相同。

嘉道以降，关于词乐的讨论趋热，词乐一项遂进入“词体声律学”的

---

① 客观地说，“词律”这一概念本来很全面，包括音律和格律，如《中国词学大词典》对“词律”的权威解释：“词律有两重含义。一是指词的音律，一是指词的格律。词的音律，乃是与词乐有关的乐律、宫调、曲调谱式、叶乐方式以至歌唱方法等音乐上的问题。词的格律，则是来自作词所遵从的各种词调的字数、句式、平仄等体式上和作法上的问题。”（马兴荣、吴熊和等编：《中国词学大词典》，浙江教育出版社 1996 年版，第 8 页。）然而这一概念，包括《中国词学大词典》的诠释，一方面对词体中汉语言自身韵律节奏的音乐性强调不够，另一方面在实际运用时又往往忽视掉音律以及格律与音律间的对应关系，致使“词律”等同于“词的格律”。

格局。道光九年（1829）顾广圻在《词学丛书序》中首倡“词当有学”，其“学”包括词乐、音韵和词体风貌。江顺诒、宗山《词学集成》和张德瀛《词征》代表了古典词学体系的正式建立。《词学集成》以词源、词体、词音、词韵为全书之“纲”，体现了以词体体制之学为本的思想。《词征》六卷，前三卷论词体，其中起源、词调、词乐、词韵、词律等声律内容占了大部分篇幅。这种词体起源、词调、词律、词韵、词乐五分法到20世纪30年代初仍不断有学者使用。各家著作如王蕴章《词学》（1919）、梁启勋《词学》（1932）或标举的或隐含的词学体系虽繁简之不同，但大体不出这五项内容之外。

传统词体声律学体系的真正建立是在清末民初徐绍棨遗稿《词通》中。首先，作为第一部词体声律研究专书，《词通》的出现说明传统词体声律学经过长期发展已趋于成熟，初步具备了独立成为一门词学学科的基本条件。其次，《词通》篇目设置较为完备，包含了词体声律学的所有基本分支。是书现存《论字》《论韵》《论律》《论歌》《论名》《论谱》六篇，加上散佚的《论调》《论句》《拾遗》三篇，分属词乐、词调、词谱、词律、词韵、词唱法六大方面，已经构成了一个完整的词体声律学系统。第三，《词通》充分吸收并内化了前人成果，建立起一个兼具广度和深度的词体声律研究系统。是书每篇以一段总论领起，其下包括若干节，节与节互相勾连，逻辑性很强。要之《词通》是清代词体声律学的集大成之作，标志着传统词体声律学体系真正建立起来。当然，或许是因为并非全帙，《词通》中缺少与所搭建的体系相对应的理论话语建设，我们也无由得知作者有关词体声律之学的整体看法。这不能不说是一个遗憾。

1934年龙榆生发表《研究词学之商榷》一文，建构了现代词学学科体系，特别提出当于词谱、词律、词韵之外，另建立“声调之学”。龙氏后来撰写了《词律质疑》《论平仄四声》《令词之声韵组织》《填词与选调》等文章和《词曲概论》《词学十讲》等专著，从调、韵、字、句各个方面，对大量例词进行了构造上的“解剖”和声情上的总结，作出了词体声调研究的示范。需要指出，龙榆生提出的词体“声调之学”，与本文所尝试建构的词体“声律之学”，是有差异的，其本质在于“声调”和“声律”两

个范畴的差异。首先，“声调之学”基本不讲音律，“声律之学”不但包括词体音律研究，还重视音律与格律间的对应关系。其次，“声调之学”侧重“律”中之“声”之“调”，探讨的是词体字声、句度、韵协各种组织不同搭配与表情达意间的关系，偏于艺术理论研究；“声律之学”不但包括以上这些，还必须将研究范围扩大到所有表“声”之“律”，是一种基础研究。似乎可以这样说，“声调之学”是“声律之学”的“上层建筑”，而后者还应包括在词律、词韵、词乐、词调、词唱等方面展开的“基础工程”。不过，总的说来龙榆生的研究开创了词体声调学，也掀开了词体声律学的新篇章。

20 世纪 40 年代初，詹安泰著《词学研究》，分论声韵、论音律、论调谱、论章句、论意格等十二论，其中体制研究为前四论。詹安泰的“词学体系”，将四声与押韵、词调与词谱合在一起，又专论章句（包括字、句、章），有点“打乱重排”的意思。詹安泰的分法实较龙榆生更全面，《论声韵》《论音律》各章中有“以四声宫调限用韵”“宫调与声情之关系”[1] 等内容，能补龙氏之不足。

20 世纪 80 年代以来，不少学者致力于建构全面、科学的词学体系和词学研究体系，包含有“词体声律学”内容。刘扬忠《宋词研究之路》（1989）总结现当代宋词研究成果与研究体系，将“宋词的来源、宋词与音乐的关系”“宋词的声情（声调之学）”归在“理论研究”的“宋词内部规律研究”中，又将“词律（图谱）之学”“词乐（音律）之学”“词韵之学”归在“基础工程”的“宋词音律、文字格式研究”中[2]。刘文“以龙榆生的构想为基础来建构学科体系”[3]，延续了龙榆生将“声调之学”独立于词律、词乐、词韵等领域外的思路。崔海正《中国词学研究体系追述与构想》（2002）将词学体系分成多个层次，其中第一个层次是词体研究，包括词的起源、词体构成、声情研究。词体构成又包括词调研

---

① 詹安泰：《詹安泰词学论稿》，广东人民出版社 1984 年版。
② 刘扬忠：《宋词研究之路》，天津教育出版社 1989 年版，第 19 页。
③ 陈水云：《现代词学的研究价值、现状及方法反思》，《江西师范大学学报》（哲社版）2015 年第 2 期。

究、文字格式研究、词韵研究、词题词序研究，声情研究则包括曲调与表情研究、字声与表情研究、用韵与表情研究。第二个层次是词学本体研究，包括词之特征研究，下分为音乐性特征研究、美学特征研究等[①]。可以看出，“词体构成”和“声情研究”两部分基本上是一一对应的，将其组合起来就构成了“声律学”体系下的词调研究、词韵研究等内容；然后在此基础上，归纳出词体的“音乐性特征”。可以说在崔氏的词学研究体系中，“词体声律学”的规模已经大体具备。

三、词体声律学体系建构

根据上文对词体声律概念的界说和词体声律学体系的历史追溯，试拟词体声律学之体系并简析如下：

（一）词乐研究。包括词乐生成（雅乐、清商乐、燕乐、教坊曲等）；词乐沿革（正宫、基音、用律、风尚、传播等）；词乐调律（调谱、起毕、犯调、过腔、拍奏等）；词乐声情（宫调声情）。

（二）词调研究。包括词调生成（乐类如教坊乐、胡乐、民间曲子、自度曲，曲类如法曲、大曲、令、慢、品等，移调变奏如犯调、减字、偷声、摊破等），词调调律（宫调、调式、调谱、节拍、谱字等），词调嬗变（调律、声情），声情（以上诸要素与表情之关系）。

（三）词律研究。包括章律（词调常体及与诸别体的关系、标志性声律特征、分片及与乐段的配合等），句律（单句的句度、领字、奇偶、句序，复句的长短搭配、奇偶搭配、领字、对仗、叠句、句序，句群的单复句搭配和排比，以及句式与乐拍的配合），字律（平仄、四声、五音、阴阳清浊、方音以及字声与乐音的配合），声情。

（四）词韵研究。包括韵部，韵位（数量、疏密、藏韵等），韵字（韵字及韵上字字律），词韵与调律的配合（韵字与宫调基音；韵句与调式主律；韵位与乐拍；韵字与起毕音等），声情。

（五）词唱法研究。包括唱法类型（吟、诵、唱等），唱法技巧（行

---

① 崔海正：《中国词学研究体系追述与构想》，《文史哲》2002年第6期。

腔、按拍、融字、依调等），唱词规则与填词规则的离合。

再对这一体系进行一些说明：第一，这一体系重在词体声律的整体性研究，表现在以下三个层面：一是尝试将音律研究（词乐、词调、词唱）与格律研究（章、句、字、韵）视作一个整体，以足声律之义；二是将传统词体学门类如词乐、词调、词律、词韵等视作一个整体，以备词体之体；三是将基础性的词体体制研究与理论性的词体音乐美学研究视作一个整体，以显词体之美。此外词韵本是词体格律的要素之一，因其关系词乐、影响声律甚大，为历来词家格外重视，故单独列出。第二，这一体系还重在词体声律的关联性研究，特别是音律与格律间的对应关系。这一关系体现在宫调与情志、词调与题材、乐拍与定韵、换头与过片、节奏与句度、起毕与字声之间，只是在词史不同阶段、不同词调及不同词作上有显隐深浅之不同。这些曾是吴中七子以来的晚近词学家孜孜追求的词体奥秘，也当为今天治词体者所重视。第三，此体系特别是各子项不敢称完备，括号内的解析也有一定举例性质。原因主要是笔者学殖浅薄，与当前词体研究足资借鉴者不多也有一定关系。词体声律学的很多具体分支还需要进一步界定。比如对词体句群的研究基本上仍是空白。而且词体声律并不是一个封闭的概念，词体声律学也是一个开放的、发展的体系。比如伴随着学术界对词乐、对汉语节律研究的深入，词体声律学也必将会“水涨船高”，上文所建之系统也会不断得到修订。第四，建构词体声律学体系，不是说可以取消词乐学、词调学、词谱学、词韵学等学科，两者有所交叉而不包含。词体声律学的研究目标，是归纳表“声”之“律”，追寻“律”中之“声”。

四、建构词体声律学的意义

词体声律学的建构是着眼于当前词体研究存在的不足，通过对词体体制和特性的重新解析，修正词体学学科体系，统合词体研究历史文献，推动词学研究回到词体、面向当代，其意义是多方面的。

首先，词体声律学的建构对当前词体研究有纠偏、深化之意义。广义的“词律”包括音律和格律，这一概念本是完整的。然而学界在使用“词

律”概念时涵义很不统一，或统称词体体制法则，或仅指词体文词格律，等于说时而包括词乐、词韵，时而又与词乐、词韵等并列，易致混淆。而且当前词格律研究多在制谱、辨体、逗句中打转，等同于词谱学，虽愈辨愈细却很少触摸到汉语言之韵律节奏，越挖越深却少有涵融“词体之美”的活水。举词体声律以代词律，是对“声”的强调，是对词体受“外在音乐”与“内在音乐”双重影响之音乐性的强调，便于全面、整体、动态地把握词体体制的独特性和音乐性。

其次，词体声律学的建构将带动词体声律学史研究，有益于丰富、深化词学史书写。在词体声律学体系指导下的词体声律学史研究，不仅能够更全面地清理词体研究文献，还可以探寻词体音乐性为主旨相贯穿，理出一条词体声律学发展的脉络。如从明中叶到清末的词体声律研究就呈现出从格律到音律再到“格律”、螺旋上升的态势。而且词体声律学强调音律与格律间的联系，也强调不论是谈音律还是谈格律，其旨归都在于词体之声情韵律。以此关照相关文献，颇能刷新词学史认知。如戈载《词林正韵》正明词韵，杜文澜《憩园词话》严辨去上，江顺诒《词学集成》特论五音，三家侧重点不同，实则旨归都是以字声追配乐音，都是道咸以来词坛以音律论为主导、以合乐为目标的趋势的表现。可以想见词体声律学史将会成为词学史研究新的学术增长点。

再次，词体声律学的建构，有志于打破学科间的藩篱，革新词体研究方法。由于种种原因，当前词乐及词体音律研究基本只有音乐界学者参与，专门的词学家对此“绝学”往往持不求甚解、乃至敬而远之的态度，鲜见跨学科视野下的融通研究。这种情况下，昌言把握词体的本质恐怕很难得其门而入。其实不只是词乐，词韵研究对于学者的音韵学功底也有较高要求。治词体者知识储备的单一，不仅影响对词体的全面把握，也使得难以准确评判前人研究的得失，更难以整体把握前代词体声律学的走势与成就。当务之急就是正视词体，扩大视野，革新方法，建设新的、更完备的词体研究系统。本文建构词体声律学，即着眼于此的一次尝试。新世纪以来，上述困境已有初步改观，如首都师大中国诗歌研究中心与《文艺研究》编辑部已联合举办多届“中国诗歌与音乐关系”研讨会，打造了可供

文学界与音乐界学者深入切磋交流的良好平台。相信将来音律学、音韵学知识会内化为词学研究者的基本素养。

最后，词体声律学的建构及相关研究的展开，有助于推动词学“面向当代”。王兆鹏先生指出，“面向当代”作为今后词学发展的一大方向包括两层含义，“其一是面向当下跟踪创作动向，加强对当下词坛创作生态的批评与研究。其二是面向当代传播古代词作，加强古代词作在当代传播策略、传播实务的研究。”① 这两点道出了建构词体声律学的“当代”意义所在。一方面，建构词体声律学，革新、深化词体体制研究，能够为当代词坛创作提供理论支持。另一方面，建构词体声律学的宗旨就在于表彰词体之“声”，这对于当下多媒介、立体化时代词的传播，必当有所助益。

此外，词体声律学的建构当有益于推进其他文体之声律研究。当前各文体声律研究普遍薄弱，对前代文学声律学遗产继承运用也很不够，声律学史著作寥寥无几。所以应当把基础较好的词体研究作为“主攻阵地”，尝试以词体声律学的构建革新“战略战术”，将词体体制研究推向新的高度，从而启发、带动其他文体声律的研究。如整合音律和格律的研究思路能很好地与曲体学进行联动，也能对乐府、声诗、歌谣、当代歌词等音乐文学声律研究有所示范。又如对词体句律、协韵、字声等方面的分析，对之前的古近体诗和之后的散曲声律研究当有所启发，对词体中复句及句群在长短、奇偶、散骈上的搭配，对古代散文、骈文、制艺八股等文章声律的研究当有所裨益。

---

① 王兆鹏：《新世纪以来词学研究的进展与瞻望》，《学术研究》2015 年第 6 期。

《中腔令》考略

张春义

（嘉兴学院文法学院）

内容提要：对“中腔”的解释，目前学界意见尚不统一。有关《中腔令》词调，则因对得名渊源认识不清，而有多种错误的说法。现据相关史料，考得《中腔令》创调时间实在宋徽宗政和三年（1113）春。创调背景则与“徵调曲”有关，其全名当为《徵招调·中腔令》。其体有二：“一体”为《高丽史·乐志二》所载无名氏《中腔令》与王安中《徵招调·中腔·天宁节》；“又一体”为万俟咏《徵招调·中腔·瑞香》，各本均误为“《钿带长中腔》”。

关键词：中腔令　徵调曲　创调时间　体制特征

目前学界对“中腔”的解释，尚有不同意见。施蛰存先生认为，“中腔”乃“中序的一遍”①。吴熊和先生指出其摘遍于“中序”的同时，认为它“可能有特殊的歌法”②。谢桃坊先生则认为它是“宋词特殊歌法的标记”，“是用中音进行的一种歌法”③。前辈学者对“中腔”的研究，乃据宋人史料及海外汉籍记载而发，颇启后来者的思悟。按“中腔”摘遍于大曲，乃见于《梦溪笔谈》卷五《乐律一》：

---

① 施蛰存：《词学名词释义》，中华书局1988年版，第76页。

② 吴熊和：《唐宋词通论》，浙江古籍出版社1989年版，第106、107页。

③ 谢桃坊：《宋词辨·〈高丽史·乐志〉所存宋词考辨》，上海古籍出版社1999年版，第356、358页。

> 元稹《建昌宫词》，有“逡巡大遍《凉州》彻”。所谓大遍者，有序、引、歌、䬃、嗺、哨、催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解。每解有数叠者，裁截用之，则谓之摘遍。①

又《东京梦华录》卷九《宰执、亲王、宗室、百官入内上寿》：“第一盏，御酒，歌板色一名，唱《中腔》一遍讫。先笙与箫、笛各一管和。又一遍，众乐齐举，独闻歌者之声。”② 均可证“中腔”确为大曲之摘遍。又《高丽史·乐志二》所载词曲：“《太平年（慢·中腔唱）》。”③ 亦证明“中腔”可能有特殊的歌法。据晏殊《拂霓裳》：“一声声，齐唱《太平年》。”知其曲当产生于宋真宗、宋仁宗朝，用“中腔唱”的歌法至迟在当时即已使用。

但据笔者考证，《中腔》作为词调相对较晚，其创调时间乃在宋徽宗年间。按《高丽史·乐志二》所载《寿延长》大曲乐官奏《中腔令》后，竹竿子口号致语曰：

> 太平时节好风光，玉殿深深日正长。花杂寿香薰绮席，天将美禄泛金觞。三边奠枕投戈戟，南极明星献瑞祥。欲识圣朝多乐事，梨园新曲奏《中腔》。④

所谓“三边奠枕投戈戟，南极明星献瑞祥”，与宋徽宗大观、政和年间的史实正相吻合。《宋史·徽宗本纪二》：

> （大观元年）汀、怀二州庆云见。乾宁军、同州黄河清。于阗、

① 沈括：《梦溪笔谈》卷五《乐律一》，《全宋笔记》本，大象出版社 2013 年版，第 2 编，第 3 册，第 38 页。

② 孟元老：《东京梦华录》卷九，文化艺术出版社 1998 年版，第 60 页。

③ ［朝鲜］郑麟趾等：《高丽史》卷七一《乐志二》，西南师范大学出版社、人民出版社 2014 年标点校勘本，第 6 册，第 2228 页。

④ ［朝鲜］郑麟趾等：《高丽史》卷七一《乐志二》，第 6 册，第 2215 页。

夏国入贡。涪州夷骆世华、骆文贵内附。

（大观二年）夏四月甲辰，复洮州。（五月）壬戌，溪哥王子臧征扑哥降，复积石军。……六月乙酉，以涪夷地为珍州。甲午，以平夏城为怀德军。……是岁，同州黄河清。……于阗、夏国入贡，涪夷任应举、杨文贵、湖南猺杨再光内附。

（大观三年春正月）丁卯，以涪夷地为承州。甲戌，升湟州为嚮德军节度。二月丙子朔，播州杨文贵纳土，以其地置遵义军。……（八月）丙申，升融州为清远军节度。……是岁，陕州、同州黄河清。阇婆、占城、夏国入贡。泸州夷王募弱内附。

（大观四年春正月）丁卯，夏国入贡。……是岁，海水清。……南丹州首领莫公晟内附。

（政和元年）虔州芝草生。蔡州瑞麦连野。河南府嘉禾生，野蚕成茧。……交趾、夏国入贡。[1]

《宋史·徽宗本纪三》：

（政和二年）高丽入贡。成都路夷人董舜咨、董彦博内附，置祺、亨二州。[2]

史载大观、政和间，西、北、南“三边”安静，各地“瑞祥”纷纷，与《寿延长》大曲口号致语相符。据此，所谓“梨园新曲奏《中腔》”，其时间乃在宋徽宗年间，《中腔令》实为当时所创新调。又据《高丽史·乐志二》所载《寿延长》大曲之《中腔令》曲词：

彤云映彩色相映，御座中天簇簪缨。万花铺锦满高庭。庆敞需、

① 脱脱等：《宋史》卷二一《徽宗本纪三》，中华书局1985年点校本，第2册，第378－387页。

② 脱脱等：《宋史》卷二一《徽宗本纪三》，第2册，第390页。

宴欢声。千龄启统乐功成。同意贺、元珪丰擎。宝觞频举侠群英。万万载、乐升平。[1]

其中“同意贺、元珪丰擎”，所述“元珪（圭）”史事，乃徽宗朝所特有。《宋史·徽宗本纪三》：

（政和二年）冬十月乙巳，得玉圭于民间。……（十一月）戊寅，日南至，受元圭于大庆殿，赦天下。……（三年春正月）甲子，诏以天赐元圭，遣官册告永裕、永泰陵。[2]

《宋史·礼志五》：

政和二年冬至，受元圭，礼同。三年二月，以太平告成，册告诸陵。[3]

《东都事略》卷一一：

（政和二年）冬十月戊子，获元圭于民间，蔡京以为天锡禹者。十一月戊寅，皇帝受元圭于大庆殿，大赦天下。

（政和）三年春正月甲子，诏曰：“朕荷天之休，锡以元圭，告成厥功。推原本始，实自我烈考，弛张弥纶，权舆万事，以克用乂。亦惟我哲宗，继志述事，克笃前烈。顾朕何德，以堪之永言。孝思不可不告。可差官册告永裕、永泰陵。”[4]

---

① ［朝鲜］郑麟趾等：《高丽史》卷七一《乐志二》，第6册，第2215页。

② 脱脱等：《宋史》卷二一《徽宗本纪三》，第2册，第390页。

③ 脱脱等：《宋史》卷一〇二《礼志五》，第8册，第2499页。

④ 王称：《东都事略》卷一一《（徽宗）本纪十一》，上海古籍出版社1987年影印文渊阁《四库全书》本（以下简称“文渊阁《四库全书》本”），第382册，第87页。

《皇朝编年纲目备要》卷二八：

（政和二年）冬十一月戊寅，日南至，御大庆殿受元圭，大赦。内臣谭稹经营河东边事，至晋州，得异物于民间。似石非石，似铜非铜，长尺余，阔寸余，厚二三分。色赤黑，首末素质，中有古篆籀文其上，两傍横出，两尖如云气之状，莫知何物也。稹归，以古物进。蔡京见之，谓此为元圭，即天锡禹者。晋，尧所都也。遂令守臣吕公雅奏陈。公雅又寻得石文隐约四字曰："天正尧瑞。"于是行大朝会礼，受圭于正衙，大赦天下。赦文云："锡乃元圭，维时大宝。内赤外黑，上锐下方。蕴阴阳之全精，体乾坤之盛德。温润而泽，有云行雨施之文；追琢其章，著地平天成之象。"①

因"元圭"得于政和二年（1112）十月，十一月冬至方受"元圭"于大庆殿；政和三年（1113）正月诏以天赐"元圭"册告诸陵。故知词调《中腔》创调时间，最早当在宋徽宗政和二年十一月至政和三年初。

又据《高丽史·乐志一》，《寿延长》大曲乃政和四年（1114）赐高丽大晟燕乐之一。《高丽史·乐志一》载宋徽宗赐高丽大晟燕乐诏书云：

睿宗九年六月甲辰朔，安稷崇还自宋，徽宗诏曰："乐与天地同源，百年而后兴，功成而后作。自先王之泽竭，礼废乐坏，由周迄今，莫之能述。朕嗣承累圣基绪，永惟盛德休烈，继志述事，告厥成功。乃诏有司，以身为度，铸鼎作乐，荐之天地宗庙，羽物时应。夫今之乐犹古之乐，朕所不废。以雅正之声，播之今乐，肇布天下，以和民志。卿保有外服，慕义来同，有使至止，愿闻新乐。嘉乃诚心，是用有锡。今因信使安稷崇回，俯赐卿新乐。"②

---

① 陈均：《皇朝编年纲目备要》卷二八，中华书局2006年版，第707页。
② ［朝鲜］郑麟趾等：《高丽史》卷七〇《乐志一》，第6册，第2206－2207页。

按："以雅正之声，播之今乐"在政和三年五月[1]。政和四年六月（即高丽睿宗九年六月），高丽使人安稷崇"还自宋"，带回了大晟府刚造成不久的新燕乐。《玉海》卷二〇三载孙觌《代高丽王谢赐燕乐表》，乃为政和四年甲午（1114）"词科"之命题[2]。作为词调的《中腔令》，即随朝廷赐大晟燕乐而东传高丽的。因此，词调《中腔令》的创调，应在政和三年大晟府"以雅正之声，播之今乐"这段时间。又据《中腔令》曲词"万花铺锦满高庭"及口号致语"花杂寿香薰绮席"[3]，知《中腔令》创调于政和三年春的可能性最大。

考词调《中腔令》的创调，实与徽宗朝创制"徵调曲"的背景有关。《宋史·乐志四》载：

> 大观二年，诏曰："自唐以来，正声全失，无徵、角之音，五声不备，岂足以道和而化俗哉？刘诜所上徵声，可令大晟府同教坊依谱按习，仍增徵、角二谱，候习熟来上。"初，进士彭几进《乐书》，论五音，言本朝以火德王，而羽音不禁，徵调尚阙。礼部员外郎吴时善其说，建言乞召（彭）几至乐府，朝廷从之。至是，（刘）诜亦上徵声，乃降是诏。[4]
>
> （政和三年）五月，帝御崇政殿，亲按宴乐，召侍从以上侍立。诏曰："《大晟之乐》已荐之郊庙，而未施于宴飨。比诏有司，以《大晟乐》播之教坊，试于殿庭，五声既具，无惉懘焦急之声，嘉与天下共之，可以所进乐颁之天下，其旧乐悉禁。"于是令尚书省立法，新徵、角二调曲谱已经按试者，并令大晟府颁行，后续有谱，依此。[5]

---

① 脱脱等：《宋史》卷一二九《乐志四》，第9册，第3017页。

② 王应麟的《玉海》卷二〇三《词学指南·题》："《代高丽王谢赐燕乐》。"自注："甲午。"（文渊阁《四库全书》本，第948册，第319页）又陈振孙《直斋书录解题》卷一八："《鸿庆集》四十二卷，户部尚书晋陵孙觌仲益撰。大观三年进士，政和四年词科。《代高丽谢赐燕乐表》，脍炙人口。"（中华书局2011年《丛书集成初编》本，第11册，第523页）知《代高丽谢赐燕乐表》作年正在政和四年甲午（1114）。

③ ［朝鲜］郑麟趾等：《高丽史》卷七一《乐志二》，第6册，第2215页。

④ 脱脱等：《宋史》卷一二九《乐志四》，第9册，第3002页。

⑤ 脱脱等：《宋史》卷一二九《乐志四》，第9册，第3017－3018页。

《玉海》卷一〇五载“仍增徵、角二谱”的时间在大观二年三月三十日，“亲按宴乐”的时间在政和三年五月二十九日，三十日诏颁之天下，大晟府刊行“新徵、角二调曲谱”的时间在政和三年八月[①]。

“徵调”本与“词乐”无关，但在政和三年五月二十九日“施于宴飨”，并于八月由大晟府刊行“曲谱”后，便一下子成为朝野关注的“新生事物”，并掀起了一轮创制“徵调曲”新调的高潮。政和三年六月，晁端礼至京，作《黄河清》《寿星明》诸曲[②]。政和三年七月二十八日，曹棐撰徵调《舜韶新》曲[③]。据蔡绦称，大晟府“徵、角二调”尽管“终不得其本均”，“然其曲谱颇和美，故一时盛行于天下”[④]，而晁端礼所作《黄河清》《寿星明》，“二者音调极韶美”，“时天下无问迩遐小大，虽伟男髫女，皆争气唱之”[⑤]，“政和《徵招》《角招》遂传于世矣”[⑥]。今星凤阁抄本《闲斋琴趣外编》卷六载晁端礼“新填徵调各首”，有“《中腔》一首、又一首（与前腔不同）”之存目[⑦]，所载《徵调·中腔》两种不同的词例，正是这种炮制“徵调曲”新调背景下的产物。

考新词调《中腔令》，实乃于新炮制“徵招调”中取“中腔”遍而成。《御定词谱》卷一一：“《徵招调·中腔》，唐段安节《乐府杂录》云：‘徵音有其声而无其字。’宋大晟乐府始补《徵招》调。凡（大）曲有歌头，有中腔。此《徵招》调之中腔也。”[⑧] 此说甚确。据笔者考证，《徵招调·中腔》即于“徵招调”中取“中腔”遍，而制词调名《中腔令》。今存“中腔”词调王安中《徵招调·中腔·天宁节》、无名氏《中腔令》、万俟咏《钿带长中腔》，与晁端礼“新填徵调各首”“《中腔》一首、又一

---

① 王应麟：《玉海》卷一〇五，第945册，第778页。
② 蔡绦：《铁围山丛谈》，中华书局1983年点校本，第28页。
③ 徐松：《宋会要辑稿·乐》五之二三，中华书局1957年版，第1册，第344页。
④ 脱脱等：《宋史》卷一二九《乐志四》，第9册，第3026页。
⑤ 蔡绦：《铁围山丛谈》，第28页。
⑥ 脱脱等：《宋史》卷一二九《乐志四》，第9册，第3026页。
⑦ 唐圭璋编：《全宋词》，中华书局1965年版，第443页。
⑧ 王奕清等：《钦定词谱》卷一一，中国书店1983年影印本，第201页。

首（与前腔不同）”有相似的背景和内涵。如：

红云蒨雾笼金阙。圣运叶、星虹佳节。紫禁晓风馥天香，奏九韶、帝心悦。瑶阶万岁蟠桃结。睿算永、壶天风月。日观几时六龙来，金镂玉牒告功业。（王安中《徵招调·中腔·天宁节》）

彤云映彩色相映，御座中天簇簪缨。万花铺锦满高庭。庆敞需、宴欢声。千龄启统乐功成。同意贺、元珪丰擎。宝觞频举侠群英。万万载、乐升平。（无名氏《中腔令》）

钿带长。簇真香。似风前拆麝囊。嫩紫轻红，间斗异芳。风流富贵，自觉兰蕙荒。独占蕊珠春光。绣结流苏密致，魂梦悠扬。气融液散满洞房。朝寒料峭，殢娇不易当。着意要得韩郎。（万俟咏《钿带长中腔》）

按：王安中《徵招调·中腔·天宁节》与无名氏《中腔令》字句相类，当为“新填徵调”《中腔》之“一体”。万俟咏《钿带长中腔》，字句与前二首《中腔》颇不同，当为“新填徵调”“又一首（与前腔不同）”的“又一体”。上引《东京梦华录》卷九所载“唱《中腔》一遍讫”、“又一遍，众乐齐举”[①]，与晁端礼“《中腔》一首、又一首（与前腔不同）”吻合，知《中腔》原有“二体”。

又考万俟咏《钿带长中腔》实为“徵招调”《中腔》之“又一体”，“钿带长”三字乃曲词文窜入调名。《御定词谱》卷一五：

《钿带长中腔》，调见《大声集》，即咏钿带香囊本意。

《花草粹编》少起句“钿带长”三字，今从本《集》校正。此调

---

① 按《东京梦华录》卷九所载“《中腔》”，亦政和三年后才有，因其所载天宁节大宴用乐器“埙、篪”二种（第60页），原为雅乐乐器，政和三年五月方入大晟燕乐（《宋史·乐志四》，第9册，第3017－3018页）。《铁围山丛谈》卷二：“至政和诏加讨论焉，乃作《徵招》《角招》而补八音所阙者……遂埙、篪皆入用……谓之燕乐部八音，盖自政和始。”（第24页）

只有此词，无别首可校。[①]

按：《词谱》此校有是有非。以“《钿带长中腔》”为调名，并云其调得名乃“咏钿带香囊本意”，乃非。今据《全宋词》引《全芳备祖·前集》卷二二《瑞香门》万俟咏《钿带长中腔》词[②]，乃咏“瑞香”，并非“咏钿带香囊本意”。细考其曲文，知“钿带长”三字盖以“钿带”喻瑞香花之“形”，而以“似风前拆麝囊”喻瑞香花之“香”。“钿带长”三字实为万俟咏《中腔》咏“瑞香”之起首句，《全芳备祖·前集》（卷二十二）、《花草粹编》（卷一四）[③] 曲词文无“钿带长”三字，均非。《御定词谱》卷一五“今从本《集》校正”[④]，极是。又据上文考证，知《中腔令》为政和三年春大晟府所创之新调，万俟咏作为大晟府重要词人，《中腔令》即其“新填徵调”之一。现据王安中《徵招调·中腔·天宁节》，知万俟咏《钿带长中腔》其调名实为“《徵招调·中腔·瑞香》”之误。《全芳备祖》《花草粹编》《御定词谱》及《全宋词》录此词各有异文，而录此调名则均为“《钿带长中腔》”。至《御定词谱》乃云其调名为“咏钿带香囊本意”，盖于此调得名之渊源偶失于细考也。

关于《中腔令》的字数，《全宋词》载王安中《徵招调·中腔·天宁节》夹注：“‘奏九韶’，毛扆校语云：‘奏’上疑脱一字。”[⑤] 按：毛校未确。《高丽史·乐志二》所载《寿延长》大曲有《中腔令》上片第四句正作六字句。又《御定词谱》卷一一：

《徵招调·中腔》，双调五十五字，前段五句三仄韵，后段四句三仄韵。

按宋姜夔制《徵招调》，今周密、张炎集中有之。然与此词不同，

---

① 王奕清等：《钦定词谱》卷一五，第264－265页。
② 唐圭璋编：《全宋词》，第809页。
③ 陈耀文：《花草粹编》卷一四，文渊阁《四库全书》本，第1490册，第416页。
④ 王奕清等：《钦定词谱》卷一五，第265页。
⑤ 唐圭璋编：《全宋词》，第750页。

故不类列。[1]

按：此说亦未确。《中腔令》实为平仄通押，详见《高丽史·乐志二》所载《寿延长》大曲之《中腔令》曲词。又姜夔《徵招》，乃“因旧曲《正宫·齐天乐慢》前两拍是徵调，故足成之”（姜夔《徵招序》）[2]，并非于“徵招调”中取“中腔”遍而成。张文虎《舒艺室余笔》“考（姜夔）《徵招》词，实本晁端礼《黄河清》词旧腔”[3]，夏承焘说：“宋词用徵调者，白石谓‘政和间大晟府尝制数十曲’，今可考者，惟晁端礼《黄河清》《寿星明》各首及白石此调而已。……晁端礼《黄河清》词，与此词（引者按：指姜夔《徵招》）句调亦略近。然则，姜虽自度曲，实蓝本旧腔。”[4] 冒广生并对《徵招》《并蒂芙蓉》《黄河清慢》三词进行比勘考证，认为姜夔《徵招》“名为自制，实即《并蒂芙蓉》。《并蒂芙蓉》又即《黄河清慢》。”[5] 可知姜夔《徵招》与王安中《徵招调·中腔》虽同为“徵调曲”，然一据旧曲《正宫·齐天乐慢》前两拍“足成”，一为于“徵招调”中取“中腔”遍而成。两种调名得名之渊源有较大区别，不能混淆为一。

---

① 王奕清等：《钦定词谱》卷一一，第 201 - 202 页。

② 姜夔：《白石道人歌曲》卷五，《彊村丛书》本，广陵书社 2005 年版，第 2 册，第 778 页。

③ 张文虎：《舒艺室余笔》，《彊村丛书》本，第 2 册，第 789 页。

④ 夏承焘：《姜夔词谱学考绩》《〈白石道人歌曲〉校律》，《夏承焘集》第 2 册，浙江古籍出版社、浙江教育出版社 1997 年版，第 380 页，第 360 页。

⑤ 冒广生：《冒鹤亭词曲论文集》，上海古籍出版社 1992 年版，第 307 - 308 页。

《抛球乐》传入高丽考

徐利华

（河北大学文学院、河北经贸大学人文学院）

内容提要：古代的抛球游戏主要有二：一是酒席间抛球助兴，二是先由女子抛球，后由男子骑马逐之。宋代队舞《抛球乐》源自第二种抛球游戏。熙宁四年，高丽使者金悌出使宋朝，随行高丽乐工学习到《抛球乐》队舞。《高丽史·乐志》中对《抛球乐》队舞有详细记载，涉及《折花三台》《水龙吟》《小抛球乐令》《清平令》和《破子》等词调。《抛球乐》队舞演出场合主要可分两类：一是在八关会、河清节等节日庆典之中；二是在宴请中国使臣之时。在不同的演出场合，其环节设置、口号致语、唱词都有所调整变化。

关键词：《抛球乐》　队舞　高丽

之前学界对宋朝和高丽之间音乐交流的研究，多集中于大晟乐的传入与流播。事实上，在大晟乐传入之前，宋朝与高丽之间在文化上已经交流频繁，大量乐舞自中原传入高丽，并对其宫廷音乐产生了深刻影响。其中较有代表性的是队舞《抛球乐》，早在熙宁年间已从宋朝传入高丽。不仅《抛球乐》乐舞成为高丽宫廷唐乐呈才的一个重要部分，抛球游戏也成为当时人们庆祝端午的方式之一，并相沿成习。本文试以宋代队舞《抛球乐》为中心，考索其传入高丽的时间、方式，以及传入后的乐舞形态和演出场合。

一

在中国古代，抛球游戏有多种，并由此产生了不同形式的乐舞。同时，抛球又常与打球相混淆。那么，传入高丽的《抛球乐》究竟是源自哪种游戏呢？我们有必要对这一问题作仔细辨析。从现存文献来看，唐宋时期名为“抛球”的游戏主要有二：

第一种是在酒席上，作抛球之戏，用以劝酒。白居易《醉后赠人》诗云：“香球趁拍回环匼，花盏抛巡取次飞。”[①] 游戏时，趁着乐曲的节拍，在酒桌之间回环传递彩球，类似于击鼓传花一类的游戏，其规则正如任半塘先生在《唐声诗》中所说：“据皇甫松次词及白居易、封特卿诗，知球上蹙金花，垂绣带，抛传于全席之间，周转不休。据首词，可能一面抛球，一面传花，在复杂情况中，确定分数，完成觞政。”[②] 此种游戏以唱词为主，抛球的动作较为简单，所以并没有在此基础上形成大型乐舞。游戏时所唱《抛球乐》为酒令，其正格为五言六句，词中多描写抛球劝酒的场面。《抛球乐》酒令盛行于中晚唐，如刘禹锡《抛球乐词》二首：“五彩绣团圆，登君玳瑁筵。最宜红烛下，偏称落花前。上客如先起，应须赠一船。”“春早见花枝，朝朝恨发迟。及看花落后，却忆未开时。幸有抛球乐，一杯君莫词。”[③] 又如皇甫松《抛球乐》二首：“红拨一声飘，轻裘坠越绡。带翻金孔雀，香满绣蜂腰。少少抛分散，花枝正索饶。”“金蹙花球小，真珠绣带垂。几回冲蜡烛，千度入香怀。上客终须醉，觥杯且乱排。”[④] 在演唱时，可叠唱第二句的后三字，营造出唱叹有致的艺术效果。至五代时，徐铉有《抛球乐词》二首：“歌舞送飞球，金觥碧玉筹。管弦桃李月，帘幙凤凰楼。一笑千场醉，浮生任白头。”“灼灼传花枝，纷纷度画旗。不知红烛下，照见彩球飞。借势因期克，巫山暮雨归。”[⑤] 入宋之

---

① 白居易：《白居易集笺注》卷十八，朱金城笺注，上海古籍出版社1988年版，第1202页。

② 任半塘：《唐声诗》下册，中华书局2006年版，第171页。

③ 刘禹锡：《刘禹锡全集》卷二十七，瞿蜕园校点，上海古籍出版社1999年版，第200页。

④ 《全唐诗》卷三百六十九，彭定求等编校，中华书局1960年版，第4154页。

⑤ 徐铉：《骑省集》卷三，文渊阁四库全书本。

后，酒桌抛球的游戏已少有人问津，此调也鲜有人填写。翻检现存的高丽时代的文献资料，此种游戏和词调均未见著录。

第二种抛球游戏，是先由女子在表演歌舞后，将球抛入球门上方的丝网之中；待球穿过丝网，男子分为两队，纵马追之，得球者为胜。由于参与游戏的人数较多，还有骑马逐球的环节，所以此种抛球之戏必须在球场或是宫殿、郊野等空旷之地举行。据《资治通鉴》载："（景云元年二月）庚戌，上御梨园球场，命文武三品以上抛球及分朋拔河。"[①] 此处"抛球"的游戏是在梨园球场进行的，显然不同于前一种酒桌抛球的游戏。白居易《叙德书情四十韵，上宣歙翟中丞》一诗云："分球齐马首，列舞匝蛾眉。"[②] 可见此种游戏须由男女共同参与，男子骑马逐球，而女子除抛球外，还要进行歌舞表演。

应该说，在唐代出现过两种抛球游戏，两者从场地、参与者到游戏规则都大不相同。之前的研究者往往忽视了这一点，如于海博先生《〈抛球乐〉考》一文中说："由于抛球运动需要舒展肢体，抛接彩球，其动作本身就具有舞蹈因素，当它与唐代发达的音乐文化相结合后，轻而易举地就催生了抛球歌舞的出现。……盛唐的《抛球乐》歌舞主要服务于宫廷的大型宴会。安史之乱以后，教坊乐妓散入民间，随着地方势力的增强和城市经济的发展，《抛球乐》歌舞由宫廷走向民间，并衍生出以劝酒为目的，服务于日常中小型宴会的抛球酒令。"[③] 以为两种抛球游戏有前后继承的关系。这一判断似是来自作者推测，并无确凿证据。酒席抛球更像是从击鼓传花一类的游戏衍生出来的，与第二种抛球游戏无涉。

相较于第一种抛球游戏，第二种游戏中歌舞表演的成分大为增加。因此，在唐代，从宫廷到民间都有源自此种游戏的《抛球乐》乐舞。崔令钦《教坊记》中录有《抛球乐》一曲[④]，敦煌曲子词中也有《抛球乐》二首："珠泪纷纷湿绮罗，少年公子负恩多。当初姊妹分明道，莫把真心过于他。

---

① 司马光：《资治通鉴》卷二百九，中华书局 1956 年版，第 6639－6640 页。

② 白居易：《白居易集笺注》卷十三，第 718 页。

③ 于海博：《〈抛球乐〉考》，《文学遗产》2012 年第 4 期。

④ 崔令钦：《教坊记笺注》，任半塘笺注，中华书局 1962 年版，第 66 页。

子细思量着，淡薄知闻解好么。”“宝髻钗横坠鬓斜，殊容绝胜上阳家。蛾眉不扫天生渌，蝉脸能匀似朝霞。无端略入后园看，羞煞庭中数树花。”[①]其中第一首，除第五句为五言外，皆为七言；而第二首六句均作七言。此调与《抛球乐》酒令源于不同游戏，所以体格截然不同。任半塘先生《唐声诗》：“本调后来发展为五、七言之杂言体，基本是七言，而有对五言句又加衬者，致使全调皆为七言，貌若声诗。兹认此项衬字，事出偶然，不另立七言之格。”[②]认为此调亦是由《抛球乐》酒令发展而来，在五言的基础上，加入衬字，变为七言，此说不知所依何据。事实上，敦煌曲子词中的这两首《抛球乐》虽不是咏抛球之本意，但其体格以七言为主，与宋代《抛球乐》队舞中的《小抛球乐令》相同。而队舞中四首《小抛球乐令》保存在《高丽史·乐志》中，从内容而言，与第二种抛球游戏完全相符，正是咏调名之本意，这似乎间接证明了敦煌曲子词中的《抛球乐》与第二种抛球游戏之间的渊源关系。

到了宋代，第二种抛球游戏依然流行。宋初李慎言诗中对此种游戏有所记载，据沈括《梦溪笔谈》载：“海州士人李慎言，尝梦至一处水殿中，观宫女戏球。山阳蔡绳为之传，叙其事甚详。有《抛球曲》十余阕，词皆清丽。今独记两阕：‘侍燕黄昏（晓）［晚］未休，玉阶夜色月如流。朝来自觉承恩醉，笑倩傍人认绣球。’‘堪恨隋家几帝王，舞裀揉尽绣鸳鸯。如今重到抛球处，不是金炉旧日香。’”[③]这里提到“李慎言”，洪迈《万首唐人绝句》误收其诗，胡震亨《唐音癸签》卷三十一已辨李慎言为宋人[④]。赵德麟《侯鲭录》亦载此事：“余少从李慎言希古学，自言昔梦中至一宫殿，有仪卫，中数百妓抛球，人唱一诗，觉而记得三首云：‘侍宴黄昏未肯休，玉阶夜色月如流。朝来自觉承恩最，笑倩傍人认绣球。’又云：‘隋家宫殿锁清秋，曾见婵娟扬绣球。金钥玉箫俱寂寂，一天明月照高

① 曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著：《全唐五代词》，中华书局1999年版，第819页。

② 任半塘：《唐声诗》，第170页。

③ 沈括：《新校正梦溪笔谈》卷五，胡道静校正，中华书局1957年版，第68页。

④ 胡震亨：《唐音癸签》卷三十一，古典文学出版社1957年版，第268页。

楼。’又云：‘堪恨隋家几帝王，舞腰缓尽绣鸳鸯。如今重到抛球处，不见熏炉旧日香。’”[①] 与沈括《梦溪笔谈》所记为同一事，但多“隋家宫殿锁清秋”一首。柳永有《抛球乐》词：“晓来天气浓淡，微雨轻洒。近清明，风絮巷陌，烟草池塘，尽堪图画。艳杏暖、妆脸匀开，弱柳困、宫腰低亚。是处丽质盈盈，巧笑嬉嬉，手簇秋千架。戏彩球罗绶，金鸡芥羽，少年驰骋，芳郊绿野。占断五陵游，奏脆管、繁弦声和雅。向名园深处，争泥画轮，竞羁宝马。取次罗列杯盘，就芳树、绿阴红影下。舞婆娑，歌宛转，仿佛莺娇燕姹。寸珠片玉，争似此、浓欢无价。任他美酒，十千一斗，饮竭仍解金貂贳。恣幕天席地，陶陶尽醉太平，且乐唐虞景化。须信艳阳天，看未足、已觉莺花谢。对绿蚁翠蛾，怎忍轻舍。”[②] 此调为柳永自创之曲，以描写抛球游戏为主，故名为《抛球乐》，与游戏时演唱的《抛球乐》词调不同。词中点明游戏是在“芳郊绿野”之上，“戏彩球罗绶”言女子抛球，“少年驰骋”言男子逐球。虽然词中也写到宴饮的场面，实是游戏后的庆贺之举。正因为在宋代依然流行这种抛球游戏，所以由此而衍生的《抛球乐》词调仍有人填写。如李从周《抛球乐》：“风罥蔫红雨易晴。病花中酒过清明。绮窗幽梦乱于柳，罗袖泪痕凝似饧。冷地思量著，春色三停早二停。”[③] 与敦煌曲子词中的《抛球乐》中“珠泪纷纷”一词格律相同。

宋代队舞《抛球乐》亦由第二种抛球游戏演化而来，并成为宫廷十大女弟子队舞之一。《宋史·乐志》载：“队舞之制，其名各十。……女弟子队凡一百五十三人。……三曰抛球乐队，衣四色绣罗宽衫，系银带，奉绣球。”[④] 作为女乐，保留了游戏前半部分女子抛球的段落：将舞者分为左、右两队，轮流抛球，球上饰有彩绦，以球穿过球门上方的红丝网为胜。在抛球前后，均有口号致词；在抛球过程中，穿插歌舞。至熙宁年间，《抛球乐》队舞传入高丽，成为其宫廷唐乐呈才中的一部。随着乐舞传入高

① 赵德麟：《侯鲭录》卷二，文渊阁四库全书本。
② 柳永：《乐章集校注》卷中，薛瑞生校注，中华书局1994年版，第125页。
③ 《阳春白雪》卷六，赵闻礼编，宛委别藏本。
④ 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百四十二，中华书局1977年版，第3350页。

丽，人们开始以抛球的方式来庆祝端午节，并相沿成习。《李朝实录·太祖实录》载："高丽恭愍王五年丙申（至正十六年），太祖年二十二始仕，高丽俗每于端午，选武官年少者及衣冠子弟，习击球至其日于九逵设龙凤帐殿，当路中立球门，王御帐殿观之，设宴会，张女乐，卿大夫皆从之。妇女亦结幕于路之左右，饰以锦段，名画彩毯，观者如堵。击球者盛服饰，竞尚奢侈，一鞍之费，直中人十家之产，分作二队，立于左右。妓一人执球当殿前，唱曰：'满庭箫鼓簇飞球，丝竿红网总抬头。'进退皆中乐节，掷球，道中左右队皆趋马而争先，中者得之，余皆退立。"① 这是关于第二种抛球游戏最为详尽的记载：先由女妓一人抛球，球须从球门上方的红丝网中穿过，然后男子分为左右两队，趋马争球，得球者为胜。女妓抛球前须舞蹈并唱词，其中"满庭箫鼓簇飞球，丝竿红网总抬头"之语，正是来自宋朝传入高丽的队舞《抛球乐》。

另外，唐宋时期还流行打球之戏，游戏者骑在马上以棍击球，既可资娱乐，又有训练士兵之用。唐代有《打球乐》的杂曲子，较之《抛球乐》，曲调更为刚健雄壮，演奏乐器以羯鼓为主。南卓《羯鼓录》中有《打球乐》，属太簇商。日本现存的《雅乐谱》《乐曲考凤笙谱》等唐乐古谱中对《打球乐》的曲谱都有记载，属大石调，即黄钟商；至宋代有《打球乐》的队舞，亦属女弟子队。《打球乐》和《抛球乐》来源于不同的游戏。打球的游戏比抛球更早传入高丽，从高丽到朝鲜时代，在宫廷之中都极为盛行，但与本文所论的《抛球乐》的传入无涉。

任半塘先生在《唐声诗》中说："《羯鼓录》有《打球乐》，属太簇商，乃马上打球子时所用。五代李谨言有《水殿抛球曲》，乃咏水上球戏，亦非酒筵间抛球行令之词，均与本调无关。本调至五代，已有杂言体，如上所云。宋柳永有慢词。宋队舞之《抛球乐》，乃地上赛球，非行酒令。宋入高丽之大乐中，亦有《抛球乐》，乃地上蹴球，均非唐人酒令之'抛打'。"② 此处将打球与抛球相区别，并将唐代酒令《抛球乐》与宋代队舞

---

① 《李朝实录·太祖实录》卷一，学习院东洋文化研究所1953年版，第12页。
② 任半塘：《唐声诗》，第172－173页。

《抛球乐》分开，以为源自不同的游戏，所说甚是。但认为李谨言《水殿抛球曲》是咏水上球戏，则未免偏颇。此处又将宋代队舞《抛球乐》与传入高丽《抛球乐》分而言之，实则传入高丽的正是宋代队舞《抛球乐》，与李谨言《水殿抛球曲》所写为同一种游戏。这一点朝鲜学者反复提到，李瀷《星湖僿说》中《人事门·抛球乐》云："《抛球乐》者，据沈存中《笔谈》，海州士人李慎言梦至一处水殿中，观宫女戏球，山阳蔡纯为之传，叙其事甚详，有《抛球曲》十余阕，词皆清丽，今记两阕：……今之此戏自胜国流传，其始必是因此为之，而自中国传到者也。"① 李裕元《嘉梧稿略》中有《海东乐府百首》，其中《抛球乐》诗："宋教坊名置第三，碧城老士梦魂酣。误堕翻看腮点墨，众中欢笑佳人惭。"② 这里提到传入高丽的，正是宋代女弟子队的第三支队舞《抛球乐》，"宋教坊名置第三"之说与《宋史·乐志》中所记相合。此诗后有自注云："宋教坊乐，三曰抛球。海州人李慎言梦至水殿，观宫女戏球，山阳蔡纯为叙其事。今之此戏，必起于此。而球堕地则乐师点墨于右腮而退。"③ 以为传入高丽的队舞《抛球乐》是源自李谨言所记的游戏，演出时，舞者分为左右两队，轮流抛球，球须从球门上方的丝网中穿过，输者则点墨于腮。

二

宋朝与高丽之间文化交流频繁，既有高丽乐工来中原拜师学艺，又有宋朝乐工到高丽传习乐舞，那么，宋朝队舞《抛球乐》是在何时、以何种方式传入高丽的呢？

任半塘先生《敦煌曲初探》中言及《抛球乐》时说："所谓'唐乐'，指中国乐，乃宋徽宗所颁赐。"④ 以为《高丽史·乐志》中所记《抛球乐》等唐乐，皆为宋徽宗所赐。其实，《抛球乐》队舞传入高丽的时间，远早

① 李瀷：《星湖僿说类选》卷十五，安鼎福编，朝鲜古书刊行会1915年版。
② 李裕元：《嘉梧稿略》册一，《韩国文集丛刊》第315册，民族文化推进会编，首尔景仁文化社2003年版，第19页。
③ 李裕元：《嘉梧藁略》册一，《韩国文集丛刊》第315册，第19页。
④ 任半塘：《敦煌曲初探》，中华书局1954年版，第100页。

于宋徽宗颁赐大晟乐的时间。据《高丽史·乐志》载:“(文宗二十七年)十一月辛亥,设八关会,御神凤楼观乐。教坊女弟子楚英,奏新传《抛球乐》《九张机》别伎。《抛球乐》弟子十三人,《九张机》弟子十人。”[①] 文宗二十七年(熙宁六年),高丽教坊乐工楚英已在仲冬八关会上表演《抛球乐》乐舞。从这一时间点来看,《抛球乐》的传入,当与金悌出使宋朝有关。因为在此之前,宋朝和高丽曾一度中断交往。《宋史·高丽传》载:“天圣八年,询复遣御事民官侍郎元颖等二百九十三人奉表入见于长春殿,……其后绝不通中国者四十三年。”[②]《宋史·罗拯传》亦载:“拯使闽时,泉商黄谨往高丽,馆之礼宾省,其王云自天圣后职贡绝,欲命使与谨俱来。至是,拯以闻,神宗许之。遂遣金悌入贡,高丽复通中国自兹始。”[③] 可知天圣八年之后,直至熙宁四年金悌入贡,宋朝和高丽的交往才得以恢复。《高丽史·世家》载:“(文宗二十五年)三月庚寅,遣民官侍郎金悌,奉表礼物如宋。初黄慎之还,移牒福建,请备礼朝贡。至是遣悌,由登州入贡。”[④] 金悌等人于文宗二十五年(即熙宁四年)三月出发,五月抵达通州海门县,《续资治通鉴长编》载:“(熙宁四年五月)通州言高丽使民官侍郎金悌等入贡至海门县。”[⑤] 八月,金悌得到神宗的接见,《续资治通鉴长编》载:“熙宁四年八月癸丑朔,御文德殿,视朝高丽使民官侍郎金悌至自通州。”[⑥] 关于金悌回国的时间,当在文宗二十六年(熙宁五年)六月。《高丽史·文宗世家》载:“(文宗二十六年六月)甲戌,金悌还自宋。”[⑦] 而《抛球乐》在八关会表演的时间为文宗二十七年十一月,正在其后。由此可知,队舞《抛球乐》是金悌于文宗二十六年带回高丽的。

关于《抛球乐》传入的方式,徐兢《宣和奉使高丽图经》载:“熙宁

① 郑麟趾:《高丽史》卷七十一,奎章阁本。
② 脱脱等:《宋史·高丽传》卷四百八十七,第14045页。
③ 脱脱等:《宋史·罗拯传》卷三百三十一,第10646页。
④ 郑麟趾:《高丽史·文宗世家》卷八,第208页。
⑤ 李焘:《续资治通鉴长编》卷二百二十三,中华书局1995年版,第5432页。
⑥ 李焘:《续资治通鉴长编》卷二百二十六,第5500页。
⑦ 郑麟趾:《高丽史》卷九。

中，王徽尝奏请乐工诏往其国数年乃还。后人使来必赍货、奉工技为师，每遣就馆教之。”① 据此说，则在熙宁年间，既有从宋朝遣往高丽的乐工，也有从高丽来到宋朝学习乐舞者。那么，《抛球乐》到底是属于哪一种情况呢？根据现存文献，笔者更倾向于后者，也就是说，《高丽史·乐志》中所载表演《抛球乐》的“教坊女弟子楚英”为高丽人，而非宋朝派遣的乐工。理由如下：

一是高丽时期宫廷设有教坊，每年仲冬八关会，会有大量教坊乐官参与其中。《高丽史·礼志》载“仲冬八关会仪”：“教坊乐官就沙墀，分左右，在侍臣后，北向立。……教坊奏乐，鼓吹振作。”②《高丽史·舆服志》载“仲冬八关会”：“教坊乐官一百人，分左右，坐殿后。”③ 楚英可能就是参与八关会的高丽教坊中的一员。

二是熙宁四年，金悌入贡时，随行有一百多人，其中很可能就有高丽乐工。《宋史·高丽传》：“（熙宁）三年，拯以闻，朝廷议者亦谓可结之以谋契丹，神宗许焉，命拯谕以供拟腆厚之意。徽遂遣民官侍郎金悌等百十人来，诏待之如夏国使。”④ 金悌等人在宋朝呆了一年多的时间，有足够的时间接触和学习宋朝的乐舞。可能当时随行的高丽乐工在宋朝学习了部分乐舞，《抛球乐》队舞即为其中之一。更关键的是，金悌自宋朝返回高丽时，并未带有宋朝乐工。《高丽史·文宗世家》载：“（文宗二十六年六月）甲戌金悌还自宋，帝附敕五道。……其四曰：‘人使金悌至，省所进奉，御衣二领，黄罽衫罽一领，销金红罗夹复，红罽便服一领，销金红罗夹复，共享银钑镂装乌漆箱盛，金镀银锁钥封，全红梅花罗夹帕外幂，金腰带一条，重四十两，红罗绣夹袋银钑镂匣，重八十两，红罗绣夹复封，全红梅花罗夹帕外幂，金腰带一条，重三十两，红罗绣夹袋银钑镂匣，重六十两，红罗绣夹复封，全红梅花罗夹帕外幂，金合二副，共重六十两，

① 徐兢：《宣和奉使高丽图经》卷四十，朴庆辉标注，吉林文史出版社 1991 年版，第 85 页。

② 郑麟趾：《高丽史·礼志》卷二十三。

③ 郑麟趾：《高丽史·舆服志》卷二十六。

④ 脱脱等：《宋史·高丽传》卷四百八十七，第 14045 页。

各副盛罽勒帛二条，罽夹袋子二枚，销金红梅花罗夹复封，全共享红梅花罗夹帕外幂，金盘盏二副，共重四十两，红梅花罗夹复封，全共享红梅花罗夹帕外幂，金注子一副，重六十五两，红梅花罗夹复封，全红梅花罗夹帕外幂，金鏁锣一只，重一百五十两，红梅花罗夹复封，全红梅花罗夹帕外幂，红罽倚背六只，红梅花罗夹复，黄罽倚背四只，红梅花罗夹复。红罽褥六只，红梅花罗夹复，黄罽褥四只，红梅花罗夹复，共享银钑装乌漆箱二副盛，银锁钥封，全红梅花罗夹帕外幂，细弓四张，共享红梅花罗夹袋盛，哮子箭二十四只，细镞箭八十只，金镀银装罽器仗二副，红锦夹袋封，全白银装黑皮器仗一副，红锦夹袋封，全金镀银装白皮器仗一副，红锦夹袋封，全共享红梅花罗夹帕外幂，银装长刀二十只，银钑镂装乌漆鞘彩条，全白锦外袋十个封，全青锦外袋十个封，全共享红梅花罗夹帕外幂，细马四匹，鞍二副，金镀银桥瓦鉸具，罽大小韂䩞，红罗鞍褥等，全红罗绣夹帕外幂，鞍二副，银钑镂桥瓦鉸具，黑皮大韂，红罗小韂，红罗鞍褥等，全红罗绣夹帕外韂，香油二十缸，松子二千二百斤，人参一千斤，生中布二千匹、生平布二千匹事，具悉。"[①] 此段材料详细记载了金悌自宋朝带回高丽的赐品，并未言及宋朝有赐予乐工之事。

三是徐兢《宣和奉使高丽图经》中所说"王徽尝奏请乐工诏往其国"之事，从现存文献中难以证实。《续资治通鉴长编》载："（熙宁七年二月）癸未，权知高丽王徽表求医、药、画、塑四工以教国人，诏罗拯于四色人内募愿行者，各择三两人，先令赴阙。"[②] 熙宁七年，王徽所求为"医、药、画、塑"四工，并未言及乐工。另外，《续资治通鉴长编》载："（熙宁八年三月）江、淮发运使罗拯言：泉州商人傅旋持高丽礼宾省帖，乞借乐艺等人。上批：'已令教坊按试子弟十人，可借。呼第四部给色衣、装钱，作拯意奉诏遣往。传习毕，早令还朝，画塑工俟使人入朝遣往。'枢密院再进呈，乃罢不遣。"[③] 可见，此次高丽借用乐工之事在熙宁八年，

---

① 郑麟趾：《高丽史·文宗世家》卷九。
② 李焘：《续资治通鉴长编》卷二百五十，第6095页。
③ 李焘：《续资治通鉴长编》卷二百六十一，第6360页。

而且并未成功。

综上所述,《抛球乐》队舞从宋朝传入高丽,是在文宗二十六年(熙宁五年)金悌出使宋朝归来之时,传入方式应是金悌随行的高丽乐工至宋朝学习所得,并在文宗二十七年(熙宁六年)八关会上正式演出。

三

对自宋朝传入高丽的《抛球乐》队舞,《高丽史·乐志》中有详尽的记载:

舞队(皂衫)率乐官及妓(乐官朱衣,妓丹妆)立于南东上,重行而坐,奏《折花令》。妓二人奉竹竿子,立于前,乐止。口号致语曰:"雅乐铿锵于丽景,妓童部列于香阶。争呈绰约之姿,共献蹁跹之舞。冀容入队,以乐以娱。"讫,左右分立。乐官又奏《折花令》,妓十二人,分左右队,队六人,舞入竹竿子后,分四队立,乐止。唱《折花令三台》词曰:"翠幕华筵,相将正是多欢宴。举舞袖、回旋遍。罗绮簇宫商,共歌清羡。琼浆泛泛满金尊,莫惜沉醉,永日长游衍。愿乐嘉宾,嘉宾式燕。"讫,乐官又奏《折花令》,队头妓二人,对舞,进花瓶前,作折花状舞,退。乐官奏《水龙吟令》,两队十二人,回旋而舞,讫,唱《水龙吟令·洞天景色》词曰:"洞天景色常春,嫩红浅白开轻萼。琼筵镇起,金炉烟重,香凝锦幄。窈窕神仙,妙呈歌舞,攀花相约。彩云月转,朱丝网除,任语笑、抛球乐。绣袂风翻凤举,转星眸、柳腰柔弱。头筹得胜,欢声近地,花光容约。满座佳宾,喜听仙乐,交传觥爵。龙吟欲罢,彩云摇曳,相将去、归寥廓。"讫,乐官奏《小抛球乐令》。左队六人舞,一面一背,讫,齐立,乐止。全队唱《小抛球乐令·两行花窍》词,曰:"两行花窍占风流,缕金罗带系抛球。玉纤高指红丝网,大家着意胜头筹。"讫,队头一人进球门前唱:"满庭箫鼓簇飞球,丝竿红网总抬头。"作抛球戏,中则全队拜,讫。右队六人舞,一面一背,讫,齐立,乐止。全队唱《小抛球词》,讫。队头一人进球门前,唱前词,作抛球戏,中

则全队拜，讫。左二人，如上仪唱：“频歌覆手抛将过，两行人待看回筹。”讫，右二人，如上仪，唱前词，讫，左三人，如上仪唱：“五花心里看抛球，香腮红嫩柳烟稠。”讫，右三人，如上仪，唱前词，讫。左四人，如上仪唱：“清歌叠鼓连催促，这里不让第三筹。”讫，右四人，如上仪，唱前词，讫。左五人，如上仪唱：“箫鼓声声且莫催，彩球高下意难裁。”讫，右五人如上仪，唱前词，讫，左六人如上仪，唱：“恐将脂粉均妆面，羞被狂毫抹污来。”讫，右六人，如上仪，唱前词，讫。乐官奏《清平令》，左右队，向北立，舞《破子》，讫。唱：“满庭罗绮流粲。清朝画楼开宴。似初发芙蓉正烂熳。金尊莫惜频劝。　近看柳腰似折。更看舞回流雪。是欢乐、宴游时节。且莫催、欢歌声阕。”讫。乐官奏《小抛球乐令》，竹竿子二人少进，乐止。口号致语曰：“七般妙舞，已呈飞燕之奇；数曲清歌，且冀贯珠之美。”再拜阶前，相将好去。讫，退，左右十二人，以次舞退。”①

《高丽史·乐志》中所记《抛球乐》队舞，前后都有“口号致语”，中间舞蹈和唱词相互穿插，并且由多个曲调和词调连缀而成。一些学者把《抛球乐》视作大曲，如任半塘先生《敦煌曲初探》：“此调起源于舞，原从大曲中摘其快拍之遍而成。……《高丽史·乐志》载‘唐乐’大乐曲五，《抛球乐》其一也。”② 于海博先生《〈抛球乐〉考》一文继承其说：“关于《抛球乐》之起源，任氏称其‘起源于舞，原从大曲中摘其快遍而成’，任氏所言不虚……但可惜唐人记载不详，舞谱又失，其表演形态难以详尽，目前可作为推想之凭借者唯《宋史·乐志》和《高丽史·乐志》的零星记载。”③ 在认同任半塘先生提出的《抛球乐》源自唐代大曲之说的前提下，于海博先生认为其表演形态可以凭借《宋史·乐志》和《高丽史·乐志》中的记载来推想。实则队舞和大曲是截然不同的艺术形式：大

① 郑麟趾：《高丽史·乐志》卷七十一。
② 任半塘：《敦煌曲初探》，中华书局1954年版，第99－100页。
③ 于海博：《〈抛球乐〉考》，《文学遗产》2012年第4期。

曲是一个曲调分为若干的段落。史浩《鄮峰真隐漫录》卷四十五中载有《采莲》和《采莲舞》。参照《宋史·乐志》，其中《采莲》为双调大曲，《采莲舞》为女弟子队队舞。大曲《采莲》包括延遍、攧遍、入破、衮遍、实催、衮遍、歇拍、煞衮等段落，而队舞《采莲舞》则既包括“竹竿子勾念”“花心出念”“竹竿子问念”“花心答问”等念白的部分，也包括《双头莲令》《采莲令》《采莲曲破》《渔家傲》《画堂春》《河传》等歌舞的部分，与大曲的形态迥异。①

在《抛球乐》队舞中，出现的乐曲有：《折花令》《折花令三台》《水龙吟》《小抛球乐令》《清平令》和《破子》等，以下试分述之：

1.《折花令》《折花三台》

《钦定词谱》卷十中亦录有“翠幕华筵”一词，标明出自《高丽史·乐志》，并云：“此高丽抛球乐舞队曲也，因所用唐乐故采之。”② 但有两个问题需指出：

一是《钦定词谱》将此词词牌定为《折花令》，实则此首应为《折花令三台》，即《折花三台》。史浩《鄮峰真隐漫录》中所载《花舞》中有《折花三台》词四首③，可知《折花令》为一曲调，而《折花三台》则为一词调。

二是《钦定词谱》所记此词为：“翠幕华筵，相将正是多欢宴。举舞袖、回旋徧。罗绮簇宫商，共歌清羡。莫惜沉醉，琼浆泛泛金尊满。当永日、长游衍。愿燕乐嘉宾，嘉宾式燕。”④ 与《高丽史·乐志》不同之处有：1. 将“琼浆泛泛满金尊”改作“琼浆泛泛金尊满”，故下片变为三仄韵；2. 将“莫惜沈醉”与“琼浆泛泛金尊满”两句顺序颠倒；3. 将“永日长游衍”前加一“当”字，改为“当永日、长游衍”。按照《钦定词谱》，此调格式为：“双调五十二字，前后段各五句，三仄韵。”⑤ 但据史浩

---

① 史浩：《鄮峰真隐漫录》卷四十五，文渊阁四库全书本。
② 王奕清等：《钦定词谱》卷十，孙通海、王景桐校点，学苑出版社2008年版，第446页。
③ 史浩：《鄮峰真隐漫录》卷四十六。
④ 王奕清等：《钦定词谱》卷十，第446页。
⑤ 王奕清等：《钦定词谱》卷十，第446页。

《郧峰真隐漫录》中所载《折花三台》四首："算仙家，真巧数。能使众芳长绣组。羽軿芝葆，曾到世间，谁共凡花为伍。桃李漫夸艳阳，百卉又无香可取。岁岁年年长是春，何用芳菲分四序。""对芳辰，成良聚。珠服龙妆环宴俎。我御清风，来此纵观，还须折枝归去。归去蕊珠绕头，一一是东君为主。隐隐青冥怯路遥，且向台中寻伴侣。""叹尘寰，乌兔走。花谢花开能几许。十分春色，一半遣愁，那堪飘零风雨。争似此花自然，悄不待、根生下土。花既无凋春又长，好带花枝倾寿醑。""是非场，名利海，得丧炎凉徒自苦。至乐陶陶，唯有醉乡，谁向此间知趣。花下一杯一杯，且莫把、光阴虚度。八极神游长寿仙，蜾蠃螟蠕休更觑。"[①] 四首皆为双调，上片三仄韵，下片两仄韵，正与《高丽史·乐志》所记《折花三台》词相同。如据《钦定词谱》，则下片多一仄韵，故当以《高丽史·乐志》为准。

中国古代以《三台》命名的乐曲颇多，据笔者统计约有二十四种之多[②]。由唐入宋，《三台》已经由某一个曲子的名称，演变成某一类曲子的名称。燕南芝庵《唱论》云："歌声变件，有：慢、滚、序、引、三台、破子、遍子、攧落、实催。"[③] 变件是指不同于常规节拍与速度的曲子，那么，《三台》的乐曲究竟有何特征呢？据张炎《词源》云："俗传序子四

---

① 史浩：《郧峰真隐漫录》卷四十六。

② 任半塘先生：《唐声诗》中统计《三台》共二十一种（《唐声诗》（下册）第94－95页），刘崇德先生《燕乐新说》云："日本今存唐乐古谱中，宝龟四年（773）定谱之《五弦谱》中有《三台》一曲，仅一叠，十六拍。后出之《三五要录》中则有《三台盐》与《庶人三台》两种'三台'谱。前者破十六拍，两遍；急十六拍，三遍。后者亦仅一叠，十六拍。不知此三曲之间有何关系。"（第122页）此处补充《三台》三种。其中，《三台盐》《庶人三台》亦见于任书，任书来自《大日本史》，刘书来自《三五要录》。另外，在日本现存《类筝治要》《仁智要录》等书中亦载有此两曲。经笔者核查，《三五要录》卷七、《仁智要录》卷六、《类筝治要》卷八、《大日本史》卷三四八中所载《三台盐》均为平调，似应为一曲；《掌中要录》（上）中所录《三台》为平调，包括两部分："破二贴"，拍子各十六，"急三贴"，拍子各十六，从宫调到节拍均与《三五要录》中所录《三台盐》同。《三五要录》卷八、《仁智要录》卷七、《类筝治要》卷九中所载《庶人三台》为大食调，而《大日本史》中《庶人三台》为道调，但书中注明"大食本平调之分调，道调亦平调之支调，其音概无异"，诸书所记《庶人三台》同为一曲。《类筝治要》卷十一、《大日本史》卷三四八中录有《皇帝三台》为黄钟调；《雅乐谱》中有《三台急》为平调，早四拍子，拍子十六。综合各书，去其重复，应为二十四种。

③ 燕南芝庵：《唱论》，龙建国疏证，刘崇德、龙建国、田玉琪主编：《古代曲学名著疏证》，江西教育出版社2015年版，第41页。

片，其拍颇碎，故缠令多用之。绳以慢曲八均之拍不可。又非慢二急三拍与三台相类也。”关于“慢二急三拍”，刘崇德先生在《燕乐新说》中说：“张炎《词源》所论，其‘拍’则指句节，句中分拍则谓之‘字’（如‘六字一拍’‘三字一拍’）。故张炎《词源》所称《三台》之‘慢二急三拍’，从字面上讲应是‘慢二急三’句，时人所称‘促拍’（簇拍）、慢拍者，皆为整曲而言，即敦煌曲谱所标之‘急曲子’‘慢曲子’，意者张炎《三台》之‘慢二急三’是与‘序子四片，其拍颇碎’对应，实谓《三台》为二片（二叠）为慢曲子，后三片（三叠）为急曲子。”[①] 此处《折花三台》正为“二片（二叠）”，可能即是节拍较为缓慢者。《三台》有“急三台”和“慢三台”之分，“急三台”节奏迫促，适于器乐演奏；“慢三台”节奏舒缓，适于歌舞。任半塘先生在《唐声诗》中说：“《急三台》之送酒，唐兼用歌舞，宋似已专用乐，不用歌舞。慢曲《三台》虽似以舞为重，但歌必随之，难为徒舞。惟歌之情况为乐舞所掩，纪载特少。”[②]《抛球乐》队舞中的《折花三台》是但歌不舞的，从《折花令》到《折花三台》，节奏是由迫促到舒缓，而表演也由舞到歌。

2.《水龙吟令》

很多学者认为《水龙吟》即《鼓笛慢》，如《钦定词谱》云：“《水龙吟》二十五体，……吕渭老词名《鼓笛慢》。”[③] 后人之所以认为《水龙吟》即是《鼓笛慢》，主要是根据苏轼《水龙吟·黄州梦过栖霞楼》：“闾丘大夫孝终公显尝守黄州，作栖霞楼，为郡中胜绝。元丰五年，余谪居黄。正月十七日，梦扁舟渡江，中流回望，楼中歌乐杂作。舟中人言：公显方会客也。觉而异之，乃作此词，盖越调《鼓笛慢》。公显时已致仕在苏州。”[④] 事实上，这里苏轼强调《水龙吟》是越调《鼓笛慢》，似意为《鼓笛慢》本不为越调。可能《鼓笛慢》一曲进入《抛球乐》队舞时，宫

---

① 刘崇德：《燕乐新说》，黄山书社 2011 年版，第 123 页。

② 任半塘：《唐声诗》，第 96 页。

③ 王奕清等：《钦定词谱》卷三十，第 1377 页。

④ 苏轼：《东坡乐府笺》卷二，朱孝臧编年，龙榆生笺注，台北华正书局 1985 年版，第 135 页。

调变成越调，并更名为《水龙吟》。翻检《全宋词》不难发现，在秦观、吕渭老、赵长卿等人的词集中，《水龙吟》《鼓笛慢》皆是二调并存，正可证明《水龙吟》《鼓笛慢》本为不同的词调，《水龙吟》应为《鼓笛慢》一曲转调而来。秦观《鼓笛慢》（乱花丛里曾携手）虽然从文字来看，与《水龙吟》（小楼连苑）相同，但是宋词中转换宫调，文字并未发生变化的也颇为多见。

正因为将《鼓笛慢》和《水龙吟》误作一个词调，所以，有的学者认为《水龙吟》始见于欧阳修的《醉翁琴趣外篇》中《鼓笛慢》（缕金裙窣轻纱）一词，至元丰三年苏轼作《水龙吟·赠赵晦之吹笛侍儿》一词时始改名。郭鹏飞《〈水龙吟〉词调考原》一文说："《水龙吟》本名《鼓笛慢》，始见于欧阳修词。元丰三年，苏轼填此调作咏笛词，改名《水龙吟》。"① 事实上，《抛球乐》队舞于熙宁五年（1072）已传入高丽，其中就有《水龙吟》一曲，远早于苏轼元丰三年（1080）所作《水龙吟》词。

《高丽史·乐志》所载《抛球乐》队舞中的《水龙吟令》词调，与秦观《水龙吟》（小楼连苑横空）一词大致相同。《钦定词谱》云："双调一百二字，前后段各十一句四仄韵。……此见《高丽史·乐志》，名《水龙吟令》，《抛球乐》队舞曲也，亦与秦词同。惟前后段第九句各减一字，后段结句添二字异。"②《高丽史·乐志》中又有《水龙吟慢》："玉皇金阙长春，民仰高天欣载。年年一度定佳期，风情多感慨。绮罗竞交会。争折花枝两相对。舞袖翩翩歌声妙，掩粉面、斜窥翠黛。　锦额门开，彩架球儿，当先诱、神仙队。融香拂席霓裳动，铿锵环佩。宝座巍巍五云密，欢呼争拜退。管弦众作欲归去，愿吾皇、万年恩爱。"③ 此首格律与前首《水龙吟令》迥异，《钦定词谱》云："双调一百二字，前段八句五仄韵，后段九句四仄韵。……此见《高丽史·乐志》，名《水龙吟慢》，与苏词、秦词句读全异，采入以备一体。"④ 同为一百零二字，但是《水龙吟令》为二十

① 郭鹏飞：《〈水龙吟〉词调考原》，《学术研究》2016 年第 1 期。
② 王奕清等：《钦定词谱》卷三十，第 1394 页。
③ 郑麟趾：《高丽史·乐志》卷七十一。
④ 王奕清等：《钦定词谱》卷三十，第 1396－1397 页。

二句，《水龙吟慢》仅十七句。刘崇德先生在《燕乐新说》中所说："拍，即乐句。"① 从句数的变化也可看出，《水龙吟慢》在节奏上要慢于《水龙吟令》。值得注意的是，从《水龙吟慢》"锦额门开，彩架球儿，当先诱、神仙队"等语可知，此词亦为《抛球乐》队舞所用。可能在不同的表演场合，两曲可以互替。

3.《小抛球乐令》

第一首由两队合唱，后三首由左、右队对唱，各唱两句。四首分别为：

两行花窍占风流，缕金罗带系抛球。玉纤高指红丝网，大家著意胜头筹。

满庭箫鼓簇飞球，丝竿红网总抬头。频歌覆手抛将过，两行人待看回筹。

五花心里看抛球，香腮红嫩柳烟稠。清歌叠鼓连催促，这里不让第三筹。

箫鼓声声且莫催，彩球高下意难裁。恐将脂粉均妆面，羞被狂毫抹污来。

四首皆是一片四句，两平韵。前三首格律为："仄平平仄仄平平（韵），平平平仄仄平平（韵）。平平平仄平平仄，仄平平仄仄平平（韵）。"第四首格律为："平仄平平仄仄平（韵），仄平平仄仄平平（韵）。仄平仄仄平平仄，平仄平平仄平平（韵）。"

结合敦煌曲子词《抛球乐》来看，"珠泪纷纷"一首格律为："平仄平平平仄平（韵），仄平平仄仄平平（韵）。平平仄仄平平仄，仄仄平平仄平平（韵）。仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平（韵）。"而"宝髻钗横"一首的格律为："仄仄平平仄仄平（韵），平平仄仄仄平平（韵）。平平仄仄平平仄，平仄平平仄平平（韵）。平平仄仄仄平平，平仄平平仄仄平

① 刘崇德：《燕乐新说》，第116－117页。

（韵）。”这两首词前四句的格律均与第四首《小抛球乐令》一致，后者似是截取《抛球乐》词之前四句而成，故称之为“小”。

沈括《梦溪笔谈》所记李慎言两首《抛球曲》格律均为：“仄仄平平仄仄平（韵），仄平仄仄仄平平（韵）。平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平（韵）。”实为一首仄起七言律绝，除第四句的第六字外，与第四首《小抛球乐令》格律基本相同。

4.《清平令》

《抛球乐》队舞中的《清平令》，即《清平乐令》。据崔令钦《教坊记》载，唐教坊曲中有《清平乐》。《全唐五代词》中说：“《清平乐》乃唐教坊曲名，《教坊记》全部曲名皆无‘令’字，宋人始作《清平乐令》，当以《清平乐》为是。”[①] 宋人称《清平乐》为《清平乐令》，可能是因为当时出现了同名的大曲。《宋史·乐志》载：“余曲宴会、赏花、习射、观稼，凡游幸但奏乐行酒，惟庆节上寿及将相入词赐酒，则止奏乐。……所奏凡十八调、四十大曲：……八曰大石调，其曲二，曰《清平乐》《大明乐》。”[②] 又载：“云韶部者，黄门乐也。开宝中平岭表，择广州内臣之聪警者，得八十人，令于教坊习乐艺，赐名箫韶部。雍熙初，改曰云韶。每上元观灯，上巳、端午观水嬉，皆命作乐于宫中。遇南至、元正、清明、春秋分社之节，亲王内中宴射，则亦用之。奏大曲十三：……九曰大石调《清平乐》。”[③] 这里所说《清平乐》为大曲，属大石调，由教坊中的云韶部演奏。

《抛球乐》队舞中所奏《清平令》，是指来自唐教坊曲的《清平乐》，而并非宋代产生的大曲《清平乐》。据何光远《鉴戒录》载：“陈裕秀才下第游蜀，誓弃举业，唯事唇喙。睹物便嘲，其中数篇亦堪采择，虽无教化于当代，诚可取笑于一时。《咏浑家乐》云：‘晨起梳头午不休，一窠精魅闹啾啾。阿家解舞《清平乐》，新妇能抛白木球。着绿桃牌吹觱篥，赐

---

① 曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著：《全唐五代词》，第120－121页。
② 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百四十二，第3348页。
③ 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百四十二，第3359－3360页。

绯盟器和梁州。天晴任你浑家乐，雨下还须满舍愁。'"① 从“阿家解舞《清平乐》，新妇能抛白木球”之语来看，在民间抛球的游戏中，可能就伴随着《清平乐》的舞蹈，而这一点后来被《抛球乐》的队舞所吸收。

在《高丽史·乐志》关于《抛球乐》队舞的记载中，只是演奏了《清平令》的曲调，而并未有唱词。但在《高丽史·乐志》中，另载有一首《清平乐》词：“真主玉历。成康德，睿宁安国。中良时和岁丰稔，民阜乐。何情泚，瑞木呈日五色。 月华重有光。更羽鹤来仪凤凰。万邦乡齐供明皇。祝遐龄圣寿无疆。”② 可能在一些场合中，《抛球乐》队舞中的《清平令》也是有唱词的。值得注意的是，《清平乐》常格为四十六字，上片四仄韵，下片三平韵，而这首《清平乐》为五十六字，上片四仄韵，下片四平韵，与常格多有不同。

5.《破子》

《抛球乐》队舞中《破子》（满庭罗绮流粲）一首，共五十二字，双调，上下片各四句，四仄韵。那么，此处《破子》究竟是指《清平乐破子》，还是指《抛球乐》队舞结尾部分的《破子》呢？笔者更倾向于后者，理由如下：

一是按照宋代队舞的体制，结尾处都有《破子》，又称《破字令》。孟元老《东京梦华录》载“天宁节”表演的“小儿队舞”：“又唱《破子》毕，小儿班首入进致语，勾杂剧入场，一场两段。”③ 可见，小儿队舞临近结束时，须唱《破子》。史浩《鄮峰真隐漫录》载“太清舞”：“念了众唱《破子》：‘游尘世、到仙乡。喜君王。跻治虞唐。文德格遐荒。四裔尽来王。干戈偃息岁丰穰。三万里农桑。归去告穹苍。锡圣寿无疆。’”④ 此词为四十五字，共九句，九平韵。从句句押韵的特点，不难想见其板拍相催的节奏。又据《高丽史·乐志》所载，《寿延长》《五羊仙》等队舞的结尾部分都有《破字令》。《寿延长》队舞中《破字令·青春玉殿》词：“青

① 何光远：《鉴戒录》卷十，文渊阁四库全书本。
② 郑麟趾：《高丽史·乐志》卷七十一。
③ 孟元老：《东京梦华录注》卷九，邓之诚注，中华书局1982年版，第221页。
④ 史浩：《鄮峰真隐漫録》卷四十五，文渊阁四库全书本。

春玉殿和风细。奏箫韶绝绎。瑞绕行云飘飘曳。泛金尊，流霞艳溢。
瑞日晖晖临丹扆。广布慈德（宸）[意]。遐迩愿听、歌声舞缀。万万年，仰瞻宴启。"① 此词为双调，五十三字，上下片各四句，四仄韵。《五羊仙》队舞中《破字令·缥缈三山》词："缥缈三山岛。十万岁方分昏晓。春风开遍碧桃花，为东君一笑。　祥飙暂引香尘到。祝高龄后天难老。瑞烟散碧，归云弄暖，一声长啸。"② 此词为双调，五十字，上片四句，下片五句，上下片各三仄韵。

二是《李朝实录·世宗实录》载："又定俗乐，以《桓桓曲》《亹亹曲》《维皇曲》《维天曲》《靖东方曲》《献天寿》《折花》《万叶炽瑶图》，《（唯）[唯]子》《小抛球乐》《步虚子》《破子》《清平乐》《五云开瑞朝》《众仙会》《白鹤子》《班贺舞》《水龙吟》《无》《动动》《井邑》《真勺》《履霜曲》《凤凰吟》《满殿春》等曲，为时用俗乐，有谱一卷。"③ 可知此处《清平令》与《破子》为两曲。

三是在宋代王安中有《安阳好》九首并口号破子，结尾处有《破子清平乐》："烟云千里，一抹西山翠。碧瓦红楼山对起，楼下飞花流水。
锦堂风月依然，后池莲叶田田。缥缈贯珠歌里，从容倒玉尊前。"④ 此词即用《清平乐》之常格，但《抛球乐》队舞中的《破子》与《清平乐》格律迥异。

队舞中的《破子》和大曲中的"破"，既有相似之处，又有很大不同。关于大曲之"破"，《新唐书》云："至其曲遍繁声，皆谓之入破。"⑤ 陈旸《乐书》云："然大曲前缓迭不舞，至入破，则羯鼓震鼓大鼓与丝竹合作，句拍益急，舞者入场，投节制容，故有催拍、歇拍之异。姿制俯仰，百态横出，然终于倡优诡玩而已，故贱工专习焉郑卫之乐也，虽放之可也。"⑥ 大曲之"破"是在乐曲临近结尾的部分，节奏感强，适于舞蹈。队舞的

---

① 郑麟趾：《高丽史·乐志》卷七十一。
② 郑麟趾：《高丽史·乐志》卷七十一。
③ 《李朝实录·世宗实录第三》卷百十六，学习院东洋文化研究所 1956 年版，第 571 页。
④ 唐圭璋编纂：《全宋词》，王仲闻参订，孔凡礼补辑，中华书局 1999 年版，第 974 页。
⑤ 欧阳修等：《新唐书·礼乐志》卷三十五，第 921 页。
⑥ 陈旸：《乐书》卷一百八十五，文渊阁四库全书本。

《破子》也有相似的一面，但不同的是，大曲的“破”是乐曲的一个段落，它是因曲而异的，与乐曲前面的段落形成不可分割的整体，正如王灼《碧鸡漫志》所云：“大曲有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮、遍、歇拍、杀衮，始成一曲，此谓大遍。”① 而队舞中的《破子》则是单独的一首曲子，与队舞中其他的曲子既相关联，又相对独立。它形成较为固定的曲调，当被用于不同的队舞中，只须更换歌词，或是转变宫调。同时，队舞中的《破子》也不同于转踏中的《破子》。转踏的《破子》往往用本调，如毛滂《调笑令·破子》即是两首《调笑令》，洪适的四首《渔家傲·破子》，即是截取《渔家傲》之半阕。而《抛球乐》队舞中的《破子》则并非《抛球乐令》的整体或是部分。

还有一个问题是，《抛球乐》队舞中出现的乐曲是属于同一宫调，还是不同宫调呢？我们不妨结合现有文献，对以上几个曲子作逐一梳理：

《三台》：《宋史·乐志》：“太宗洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者，总三百九十。……因旧曲造新声者五十八：正宫、南吕宫、道调宫、越调、南吕调，并《倾杯乐》《三台》；仙吕宫、高宫、小石调、大石调、高大石调、小石角、双角、高角、大石角、歇指角、林钟角、越角、高般涉调、黄钟羽、平调，并《倾杯乐》；中吕宫《倾杯乐》《剑器》《感皇化》《三台》；黄钟宫《倾杯乐》《朝中措》《三台》；双调《倾杯乐》《摊破抛球乐》《醉花间》《小重山》《三台》；林钟商《倾杯乐》《洞中仙》《望行宫》《三台》；歇指调《倾杯乐》《洞仙歌》《三台》；仙吕调《倾杯乐》《月宫仙》《戴仙花》《三台》；中吕调《倾杯乐》《菩萨蛮》《瑞鹧鸪》《三台》；般涉调《倾杯乐》《望征人》《嘉宴乐》《引驾回》《拜新月》《三台》。”② 可见，正宫、南吕宫、道调宫、越调、南吕调、中吕宫、双调、林钟商、歇指调、仙吕调、中吕调、般涉调，均有《三台》之曲。

《水龙吟》：据苏轼所说为“越调”，即无射商，《清真集》亦入“越

---

① 王灼：《碧鸡漫志》卷一，李孝中、侯柯芳辑注，巴蜀书社2005年版，第268页。

② 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百四十二，第3351－3356页。

调”；在《魏氏乐谱》中有辛弃疾《水龙吟》（为韩南涧尚书寿），为正平调，即中吕羽。①

《抛球乐》：《宋史·乐志》所载《摊破抛球乐》为双调，即夹钟商；柳永《乐章集》中，《抛球乐》属林钟商；不知与《抛球乐》队舞中《小抛球令》宫调是否为两者之一。

《清平乐》：《金奁集》《乐章集》并入“越调”，即无射商；《张子野词》一入“大石调”（即黄钟商），一入“般涉调”，即黄钟羽；王灼《碧鸡漫志》中《词调考·清平乐》云：“此曲在越调，唐至今盛行。今世又有黄钟宫、黄钟商两音者，欧阳炯称，白有应制《清平乐》四首，往往是也。”②《魏氏乐谱》中有李白《清平乐》（禁庭春昼）一首，为黄钟羽③。可见，在宋代《清平乐令》的宫调有无射商、黄钟宫、黄钟商、黄钟羽等。

由上可知，宋代《三台》《水龙吟》《清平乐》都有“越调”，由此似可推断，队舞《抛球乐》是同属“越调”的几支曲子组合而成的。

四

《抛球乐》传入高丽之后，演出的场合主要可分两类：一是在八关会、河清节等节日庆典之中。《高丽史·毅宗世家》载：“（毅宗二十一年四月）戊寅以河清节，幸万春亭，宴宰枢、侍臣于延兴殿。大乐署、管弦坊，争备彩棚、樽花、献仙桃、抛球乐等，声伎之戏。又泛舟亭南浦，沿流上下，相与唱和，至夜乃罢。”④ 二是在宴请中国使臣之时，如徐居正编选的《东文选》中收录了《宴宋使日女队念语》，其中就有《抛球乐》。

值得注意的是，在不同的演出场合，《抛球乐》的环节、念白、唱词都有所调整变化。《东文选》中所载《宴宋使日女队念语》中《抛球乐》：

---

① 刘崇德：《魏氏乐谱今译》，河北大学出版社2011年版，第44－45页。

② 王灼：《碧鸡漫志》卷一，第297页。

③ 刘崇德：《魏氏乐谱今译》，第30－31页。

④ 郑麟趾：《高丽史·毅宗世家》卷十八。

《致语》："伏以丝管锵洋，极谐于玉律。绮罗纤丽，列于华茵。争呈绰约之姿，共献婆娑之技。虽惭鄙俚，幸对轩墀。上助清欢，翫花入队。"

《入问》："适见锦筵烂熳，逞一簇之芳容。丝网参差，分两行之妙舞。呈彩球而露指，举红袂以翻身。立在阶前，是何姝丽？"

《花心答》："但妾等梨园缀籍，紫府记名。因逐便于香风，幸侑欢于盛宴。翩翻逸态，惭无回雪之奇。宛转清歌，愧乏遏云之妙。谬将末技，仰对清光。未敢自专，伏惟进止。"

《出退》："宾筵未午，乐节俄停。畏景渐移于义陆，行云却返于巫峰。再拜阶前，相将好去。"①

《东文选》中所记，与《高丽史》比较，不但《致语》《出退》不同，而且多了竹竿子入问和花心答的环节。每队轮换站在队首，唱词、抛球的舞者就是"花心"。"花心"近似于我们现在所说的"领舞"。队舞演出时，由舞队成员轮换到"花心"的位置，或是与竹竿子进行问答，或是唱词、领舞。史浩《鄮峰真隐漫录》所载"采莲舞""太清舞""柘枝舞"等队舞中，都有"竹竿子问念"和"花心答念"的环节，可见这是宋代队舞中形成的较为固定的形式。《高丽史·乐志》所载是在仲冬八关会上演出的《抛球乐》，偏重歌舞，简化了念白的环节。而《东文选》中所载是宴请宋朝使臣时表演的《抛球乐》，更多地展现出宋朝队舞原有的风貌，以示对使者的尊重，故保留了竹竿子和花心之间的问答环节。

综上所述，在中国古代，《抛球乐》的游戏有多种，并由此而形成了不同形式的乐舞。以前的研究往往将各种抛球游戏并为一谈，导致将以《抛球乐》命名的不同词调相混淆。之所以出现这种问题，一个重要原因是文献记载的缺失。由于宋代《抛球乐》队舞曾传入高丽，并在朝鲜时代一直流传，所以，在韩国现存文献中对抛球的游戏规则和队舞《抛球乐》的形式都有详细记载。充分利用这些文献资料，将有助于我们对《抛球

① 《东文选》卷一百四，徐居正编选，朝鲜古书刊行会1914年版。

乐》《折花三台》《水龙吟》《清平乐》《破子》等词调的研究。同时，宋代队舞与大曲、缠令、唱赚等艺术形式都有密切关联，运用域外文献深入探讨《抛球乐》队舞的形态特征，对研究宋代音乐文学有着重要意义。通过研究《抛球乐》的传播，我们对宋朝与高丽之间的音乐交流这一问题的认识将更为全面，不再偏于大晟乐之一隅。笔者期待这种研究视野的拓展，能推动大量新成果的涌现。

《抛球乐》源流论略

高印宝

（河北大学文学院）

内容提要：唐代有《抛球乐》与《打球乐》两曲名，分别存名于《教坊记》和《羯鼓录》两书中，在唐代，抛球也指打球，故二者应为一曲调。《抛球乐》最早为唐教坊曲，曲名来源于唐代的打球风俗，中唐起，渐与筵席间抛球酒令相结合，成为流行于唐五代筵席间的抛打歌舞；至宋代，其歌舞进而发展为宫廷队舞，并传往高丽。其曲词有齐、杂言二体，并定为《抛球乐》词体体式，柳永又改创为慢词体，金元以后又入曲牌。

关键词：抛球乐　教坊曲　源流

《抛球乐》是一支产生于盛唐时期的曲调，具有乐舞、声诗、词调、曲牌等多种形态，并在中唐时期渐与抛打酒令结合，成为流行于唐五代时期筵席间的酒令抛打曲，是一支非常值得研究的曲调。对于《抛球乐》的研究，任半塘和王昆吾两位前辈多有论述，近来又有学者将《抛球乐》与古代的抛球运动相结合进行研究，对探索其来源也颇有参考意义。

一、《抛球乐》之起源

《抛球乐》起源于盛唐，曲名见《教坊记》记载。任半塘先生认为：

"此调起源于舞，原从大曲中摘其快拍之遍而成。"① 并说"此调在盛唐，原为舞曲中之入破部分。当时如何用球抛舞，未详。"② 所说甚是，但由于史料的缺失，我们已很难详知其最初的乐舞形制。近来有学者进一步将其来源与古代的抛接绣球运动相联系，颇有参考意义，对于抛球运动，于海博《〈抛球乐〉考》一文有详细的论述③。我们在其基础上补充论述两点，一是"抛球"一词具有多义性，二是《抛球乐》应即《打球乐》。

首先，"抛球"一词具有多种含义，在唐代，除了筵席间抛球行令之外，"抛球"一词也与打球相混用，王昆吾在《唐代酒令艺术》一书中也有说明④，指出"有必要说明的是：唐代人所谓的'抛球''打球'，有两层涵义。其一指香球抛打令，其二指蹴毬或击毬游戏"，但并没有举出实例，这里我们举两个例证：生活于开元年间的诗人王冷然在其《寒食篇》中有对"抛球"活动的描绘："池中弄水白鹇飞，树下抛球彩莺去。别殿前临走马台，金鞍更送彩毬来。毬落画楼攀柳取，枝摇香径踏花回。"⑤ 其中描写到的"抛球"活动与"走马台""金鞍"等内容相关，与马上打球运动相一致，这里很明显是用"抛球"一词代指"打球"运动。另外，许多学者对于抛球运动的论述，广泛引用《资治通鉴》"景云元年（710）"的一条记载："庚戌，上御梨园球场，命文武三品以上抛球及分朋拔河。韦巨源、唐休璟衰老，随絙踣地，久之不能兴；上及皇后、妃、主临观，大笑。"⑥ 本条记载只提到"抛球"一词，对其形式并无描述，但沈佺期恰有与此事件相符的应制诗《幸梨园亭观打球应制》⑦，却没有被以往学者所重视，其诗为："今春芳苑游，接武上琼楼。宛转萦香骑，飘飖拂画球。

---

① 任中敏著：《敦煌曲研究》，张长彬校理，凤凰出版社 2013 年版，第 254 页。

② 《敦煌曲研究》，第 465 页。

③ 于海博：《〈抛球乐〉考》，《文学遗产》2012 年第 4 期。

④ 王昆吾：《唐代酒令艺术》，上海知识出版社 1995 年版，第 31 页。

⑤ 陈尚君：《全唐诗补编》，中华书局 1992 年版，第 23 页。

⑥ 司马光编著：《资治通鉴》，胡三省音注，中华书局 2013 年版，第 6844 页。

⑦ 关于其相符性，陶敏，易淑琼《沈佺期宋之问集校注》附录"沈佺期宋之问简谱"有详述：唐睿宗景云元年庚戌（710）沈佺期、宋之问约五十五岁：沈佺期为起居郎，充修文馆学士，在长安，陪游宴唱和。迁中书舍人。本年中宗人日宴大明宫，幸梨园亭观打球……佺期均有应制之作。

俯身迎未落，回辔逐旁流。只为看花鸟，时时误失筹。”① 其中描绘的正是马上打球运动，而并非抛接绣球运动。对于以抛球代指打球的原因，我们可以从“抛”字含义进行考查，唐慧琳《一切经音义》有“掷抛”一条：“普交反，《字林》：抛，击也。《通俗文》：杖橛曰抛，抛打亦通语也。”② 其中引用的《通俗文》成书于东汉末，《字林》成书于晋，距隋唐时代不远，可见唐代“抛”（读作 piao）也有击打、杖橛含义，那么以抛球代指打球，极可能受此含义影响。因此，在唐代，抛球一词具有多种含义，有时与打球混用。这一现象对于探讨《抛球乐》的起源很有帮助，因为《教坊记》中记载的《抛球乐》早于中唐时期筵席间的抛球酒令唱词之《抛球乐》，而以上两条唐代“抛球”的相关记载恰恰早于并且其内容也区别于中唐时期抛球酒令。

其次，唐代另有《打球乐》一曲名存于南卓《羯鼓录》书中，那么《抛球乐》是否即是《打球乐》呢？既然唐代“抛球”也指打球，那么两者应即是一曲调，王昆吾也认为如此：“《抛球乐》盛唐教坊曲，著词曲，抛打舞曲，流行于中晚唐。《羯鼓录》载《打球乐》一名，应即此曲，属太簇商。日本所传亦名《打球乐》，亦属太簇商（大食调）。”③ 由于人们对唐代抛球的认识多局限于中晚唐时期筵席间的抛球酒令，而将抛球与打球相区别。但恰如上文所述，在唐代抛球也指打球，而《教坊记》曲名的记载也早于中唐抛球酒令，因此二者在早期应有着密切关系，进入中唐，随着抛打酒令的兴起，《抛球乐》与之相融合进而发生了演变，渐成为一种筵席间的抛球送酒歌舞，从而被文人广泛填词歌唱。

因此，《抛球乐》之起源应与唐代盛行的打球风俗紧密相关，由于“抛球”一词在唐代具有多义性，除了抛球酒令之外还有打球的含义，故《抛球乐》应即《打球乐》，但随着抛打酒令的兴起，教坊曲《抛球乐》与之相融合，从而渐渐演变为一种流行于筵席间的抛球送酒歌舞。

---

① 陶敏、易淑琼：《沈佺期宋之问集校注》，中华书局 2001 年版，第 167 页。

② 唐释慧琳，辽释希麟撰：《续正一切经音义》第二册，上海古籍出版社 1986 年版，六十五卷第 7 页。

③ 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》，中华书局 1996 年版，第 149 页。

二、唐五代时期的《抛球乐》

《抛球乐》产生之初用于宫廷打球时的伴奏曲，后发展为舞曲，配以打击乐器，节奏紧促，故在抛打酒令兴起之后，多用作抛球行令时的伴奏曲或劝酒曲。其曲词存有声诗体和杂言体两种形式，皆为六句。这两种体式在唐代并行发展，一直持续到宋代。

《抛球乐》杂言曲词最早出现在《云谣集杂曲子》中：

珠泪纷纷湿绮罗。少年公子负恩多。当初姊姊分明道，莫把真心过与他。仔细思量着，淡薄知闻解好么。

又

宝髻钗横坠鬓斜。殊荣决胜上阳家。蛾眉不扫天生渌，蝉脸能匀似朝霞。无端略入后园看，羞煞庭中数树花。[①]

这两首杂言曲词其一描写一女子对负心郎的控诉，其二描写上阳宫女自炫美貌，疑为上阳宫女所创作，白居易《上阳白发人》诗序：“天宝五载（746）后，杨贵妃专宠，后宫人无复进幸矣。六宫有美色者，辄置别所，上阳是其一也，贞元间尚存焉。”[②] 可知此曲词产生时间约为盛唐时期。两首曲词在体式上，第五句略有不同，一为五言，一为七言，彊村本于五字句上加空格二，求其与另一首七字者一致，这样两首则皆为七言六句齐言体；冒广生校本删去空格。关于这个问题，任半塘在《敦煌曲初探》中有详细的考证，认为《云谣集》中作“七字之一首，乃衬二字尔。”[③] 所论甚是，这可与五代冯延巳的词作体式相参考。

南唐词人冯延巳，也创有八首杂言体《抛球乐》，体式和《云谣集》两首之“七七七七五七”体式相同，内容多是关于酒筵笙歌，登高兴望之

---

① 曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著：《全唐五代词》正编卷四，中华书局1999年版，第819页。

② 白居易著：《白居易集》卷三，顾学颉点校，中华书局1999年版，第59页。

③ 《敦煌曲研究》，第254页。

作，例如：

酒罢歌余兴未阑。小桥秋水共盘桓。波摇梅蕊当心白，风入罗衣贴体寒。且莫思归去，须尽笙歌此夕欢。

又

逐胜归来雨未晴。楼前风重草烟轻。谷莺语软花边过，水调声长醉里听。款举金觥劝，谁是当筵最有情。①

冯延巳八首《抛球乐》词确立了《抛球乐》杂言词体体式，后人根据其中有“且莫思归去，须尽笙歌此夕欢”句，又名《莫思归》，宋代李从周亦有作。

除了杂言曲词外，《抛球乐》亦有声诗体式，最早见于中唐诗人刘禹锡的两首《抛球乐》：

五色绣团圆。登君玳瑁筵。最宜红烛下，偏称落花前。上客如先起，应须赠一船。

又

春早见花枝。朝朝恨发迟。及看花落后，却忆未开时。幸有抛球乐，一杯君莫违。②

另外，晚唐皇甫松和宋代的徐铉也有相同体式之作，皆描绘筵席间的抛球送酒活动，明代胡震亨《唐音癸签》卷十三对此有所阐释：“抛球乐，酒筵中抛球为令，其所唱之词也，禹锡亦有作。”③ 王昆吾在《唐代酒令艺术》一书中对抛打令多有阐述，认为“抛打令是一种同歌舞相结合的酒令类型，它产生在律令、骰盘令之后，是唐代所特有的一种艺术化的酒令。

① 《全唐五代词》正编卷三，第689页。
② 《全唐五代词》正编卷一，第63页。
③ 胡震亨：《唐音癸签》卷十三，上海古籍出版社1981年版，第139页。

其特点是通过巡传行令器物，以及巡传中止时的抛掷游戏，来决定送酒歌舞的次序，它是针对歌舞者以及饮酒者两方面的酒令形式。”[①] 巡传之物有香球、酒盏、花束、柳枝等物品。今存的刘禹锡、皇甫松、徐铉六首《抛球乐》词内容都是以香球为题材，描绘酒筵间抛球送酒和抛球歌舞的情景。

唐代中还有许多描绘香球抛打令的诗句，例如白居易《醉后赠人》：“香球趁拍回环匼，花盏抛巡取次飞。”[②] 又《想东游五十韵》：“柘枝随画鼓，调笑从香球。”[③] 根据刘禹锡以及皇甫松等人的词作，我们可以看到一幅烛光或花丛之下，众人在酒筵中抛球送酒，歌妓抛球起舞娱欢的酒筵场景。许多抛打曲例如《调笑》《红娘》《抛球乐》等都是来自教坊的乐曲，说明了抛打令吸收了教坊曲的内容。自从宋人徐铉两首《抛球乐》声诗后，别无传词，这与宋代多以唱词佐酒娱欢有一定的关系。

对于同题《抛球乐》而有齐、杂言两种体式的现象，学界多有关注，任半塘在《唐声诗》中多有阐发，认为杂言与齐言两种歌词，实为兄弟关系，主张二体同时产生，同时并存[④]。近来学者对古乐谱的研究愈加深入，对此现象也颇有阐释，例如，葛晓音《从古乐谱看乐调和曲词的关系》一文便根据对古乐谱的研究来认识不同体式曲词的关系，其主要观点为：从乐谱中曲拍和半逗的对应规律来看，少部分与齐言体制相同的杂言可能和齐言曲词有着相同的乐曲渊源。《抛球乐》正是其中之一。由于五言是二、三半逗，七言是四、三半逗，由二加至四，或由四减至二，都不改变曲拍与半逗的对应，所以五言和七言相互替换不影响乐曲结构[⑤]。对此观点我们可以参考，借此说明并不一定是由于用途的不同而造成《抛球乐》两种体式的差别，而是由于作者身份的不同及其创作习惯的不同，同一曲调可根据其乐谱的曲拍和半逗规律进行不同体式的填词，也可能造成

① 《唐代酒令艺术》，第 22 页。
② 《白居易集》卷十八，第 394 页。
③ 《白居易集》卷二十七，第 607 页。
④ 任中敏著：《唐声诗》，张之为、戴伟华校理，凤凰出版社 2013 年版，第 247 页。
⑤ 葛晓音、仓户英美：《从古乐谱看乐调和曲词的关系》，《中国社会科学》1991 年第 1 期。

《抛球乐》同题而异体的现象。

三、宋代的《抛球乐》

进入宋代，《抛球乐》仍然有着丰富的形态，其乐舞进而发展为宫廷女子《抛球乐》队舞，并传往高丽，在《高丽史·乐志》中有详细的记载，另有宋太宗“因旧曲造新声”之《摊破抛球乐》曲目。《抛球乐》词体也有所发展，除了唐代的齐、杂言两种体式外，柳永又改创为慢词体《抛球乐》。

宋代出现了女子《抛球乐》队舞，《宋史·乐志》记载：“抛球乐队，衣四色绣罗宽衫，系银带，捧绣球。”① 宋代抛球队舞如何进行抛球歌舞，《宋史》中没有记载，但其队舞在宋徽宗时期传往高丽，在《高丽史·乐志》中有着详细的阐述：乐官先奏《折花令》，再奏《小抛球乐令》并且全队唱其词，词为“两行花窍占风流，缕金罗带系抛球。玉纤高指红丝网，大家着意胜头筹。”然后左右两队开始表演，边抛球表演边唱词，最后乐官奏《清平令》，左右队向北立，舞《破子》讫，竹竿子二人致口号，左右十二人依次舞退。朝鲜李朝仪轨厅刻印《进馔仪轨》书，里面有一幅《抛球乐舞图》，展示了抛球乐舞的场面，十二人分两队而立，中间有高网，网上有一洞，被称为“风流眼”，表演时两队各执一球，边歌边舞将绣球抛往风流眼中。宋人项安世有《咏抛球》一诗：“彩旗丹柱倚春风，寒日清明罢绣工。千仞骊珠翻锦带，五纹蛛网丽晴空。百年日月跳丸里，一掷功名唾手中。漠北将军贪蹋踘，岂知兵法在吴宫。”② 其诗歌内容与宫廷《抛球乐》队舞内容相一致，为宫中女子掷球过网中的风流眼，其球缀锦带，可见宋代女子抛球队舞与唐筵席间抛球歌舞又有不同，呈现出宋代宫廷歌舞的新变化，其队舞加入了竹竿子“口号”内容，并有着固定程式。

---

① 脱脱：《宋史》第十册，中华书局1977年版，第3350页。

② 北京大学古文献研究所编：《全宋诗》第四十四册，北京大学出版社1998年版，第27267页。

关于《抛球乐》队舞中的唱词《小抛球乐令》，宋赵令畤《侯鲭录》卷二“李希古梦游记抛球妓所唱诗”记载：

余少从李慎言希古学。自言昔梦中至一宫殿，有仪卫，中数百妓抛球，人唱一诗，觉而记得三首云：“侍宴黄昏未肯休，玉阶夜色月如流。朝来自觉承恩最，笑倩旁人认绣球。”又云：“隋家宫殿锁清秋，曾见婵娟飘绣球。金轮玉箫俱寂寂，一天明月照高楼。”又云：“堪恨隋家几帝王，舞腰挼尽绣鸳鸯。如今重到抛毬处，不见熏炉旧日香。”①

其中记载的三首抛球唱诗，其体式与上述《小抛球乐令》一致，为七绝体，这三首唱诗可与《高丽史·乐志》中的唱词相互印证。

另外，宫廷还有宋太宗因旧曲造新声之“双调”《摊破抛球乐》，《宋史》卷142有所记载：

太宗洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者，总三百九十……因旧曲造新声者五十八……双调《倾杯乐》　《摊破抛球乐》……②

但《摊破抛球乐》仅存宫调名和曲名，并无曲词留存。

宋代齐言体式《抛球乐》词仅存徐铉两首，“七七七七五七”杂言体词仅存李从周一首。另外，柳永又改创为慢词体，其词如下：

晓来天气浓淡，微雨轻洒。近清明，风絮巷陌，烟草池塘，尽堪图画。艳杏暖、妆脸匀开，弱柳困、宫腰低亚。是处丽质盈盈，巧笑嬉嬉，手簇秋千架。戏彩球罗绶，金鸡芥羽，少年驰骋，芳郊绿野。

① 赵令畤：《侯鲭录》，中华书局2002年版，第63页。
② 《宋史》，第2244页。

占断五陵游，奏脆管、繁弦声和雅。 向名园深处，争泥画轮，竞羁宝马。取次罗列杯盘，就芳树、绿阴红影下。舞婆娑，歌宛转，仿佛莺娇燕姹。寸珠片玉，争似此、浓欢无价。任他美酒，十千一斗，饮竭仍解金貂贳。恣幕天席地，陶陶尽醉太平，且乐唐虞景化。须信艳阳天，看未足、已觉莺花谢。对绿蚁翠蛾，怎忍轻舍。[1]

《乐章集》标注“林钟商”调，长一百八十七字。此体为柳永首创，内容描绘清明节相关风俗，其中有“戏彩球罗绶，金鸡芥羽”描绘清明节戏球娱乐风俗。

四、金元明清时期的《抛球乐》

金元时期，《抛球乐》词体仍有断续创作，但皆是道教词人之作，用以宣扬道教教义，并且小令体字数也略有变化。《全金元词》中收录有5首《抛球乐》词作，皆为道教词人所作，其中包括两首小令体，分别是马钰《抛球乐·赠岳悟道》：

情忘念断生光莹，自然现澄清景。琼花满树都无影，於中好，挂心镜。 光明灿烂分邪正，这身体终归粪。元初面目今番净，专专候，玉童请。[2]

以及王喆的《抛球乐》：

扶桑祥瑞生芝草。便移在蓬莱岛。金枝玉叶自然好。昆仑上、变珍宝。 霞光四面添玄奥。明焰里通颠倒。青童捧诏添嘉号。无为处，这回到。[3]

---

① 唐圭璋编：《全宋词》第一册，中华书局1965年版，第30页。
② 唐圭璋编：《全金元词》，中华书局1979年版，第325页。
③ 《全金元词》，第239页。

其字数与唐五代之四十字《抛球乐》略有不同，为两阙“七六七三三”体式，共五十四字，皆是宣扬道教教化的内容，可见在金代，小令体式《抛球乐》词仍然在民间传唱。

另外，还有三首慢词体《抛球乐》词作，皆与柳永《抛球乐》体式相同，例如长筌子《抛球乐》：

> 道人心印悟来，自然惺洒。这妙用、玄关造化，神功巧笔，今古难画。见壶中、不夜春光，有锦绣、江山相亚。处处花萼楼台，秀吐香风，高耸蟠桃架。玩紫微绛阙，瑶池阆苑，岂羡世间，园林郊野。闲步凤凰台，听一派箫韶，音韵清雅。　任纵横出入，灵空不用，玉鞭金马。倏然卓立乾坤，看万象、森罗青霄下。五明宫，玄珠会，妙体婵娟娅姹。醍醐芝草，谁肯著、千金酬价。有缘得遇真师，点透灵通，常应无虚诈。赏圣贤至理，谦慈度日，更六根清净，无为风化。性月桂枝芳，放万道光明无毁谢。把天机秘诀，勿令轻舍。①

长筌子这首慢词体《抛球乐》步柳永韵，描写悟道之内容，充满道教色彩。

在元代和明代，词体《抛球乐》鲜有创作，随着院本杂剧的兴起，《抛球乐》演变为曲牌名，又名彩楼春，属北曲黄钟宫。“抛球择婿”也成为一种典型的戏剧表演情节，与之前的抛球活动又不同，元代陶宗仪《南村辍耕录》卷二五记载院本名目中的“拴搐艳段”有抛绣球一目②。例如关汉卿的《裴度还带》、王实甫的《破窑记》、李唐宾的《梧桐叶》等戏剧中都有抛绣球择夫婿的情节。这种“抛球择婿”情节的定型与人们对爱情自由的浪漫追求有密切关系，迎合了大众对自由爱情向往的心理。

清代填词中兴，但词人也只是依谱填词，词作成为纯文学形式，与音乐脱离关系。《抛球乐》也有词人创作，典型的作品如陈维崧《抛球乐·

---

① 《全金元词》，第581页。

② 陶宗仪：《南村辍耕录》卷二五，中华书局1959年版，第311页。

咏美人蹴鞠》词，内容与蹴鞠有关，描写女子蹴鞠的情态。

总之，《抛球乐》曲调由最初用作宫廷打球时的伴奏曲，进入中唐时期，成为盛行于筵席间的抛打曲，并配有抛打歌舞，宋代其歌舞进而发展为《抛球乐》队舞之制，并传往高丽。另外，《抛球乐》曲名也演化为词调，有齐言、杂言二体，柳永又改创为慢词体，金元时期又演变为杂剧曲牌，抛球择婿也成为固定戏剧情节；清代人们只是依谱填词，《抛球乐》词失去音乐属性，成为纯文学样式。

词调《黑漆弩》考析

黄 敏

（河北大学文学院）

内容提要：《黑漆弩》由北宋词人田为首创，元代始有词存，除卢挚、姚燧、王恽等人创作此调外，现今通行于世的白贲、冯子振等《鹦鹉曲》实为《黑漆弩》调。此调元人诸作极大程度上继承了田词原调的用韵、句拍、声律等基本体式，尤其是卢挚、姚燧、王恽、刘敏中诸词人仍以词体规范创作此调，其作品当属词作无疑，然冯子振、吕济民之《鹦鹉曲》字数略有参差，其随意增加衬字方式明显受到元代散曲创作的影响，但实质仍属词调，关于此调亦元人小令亦为词调的说法并不准确。

关键词：《黑漆弩》《鹦鹉曲》 词调 起源 体式

《黑漆弩》为北宋词调，然而似乎未流行于两宋，今天两宋与金皆未有作品留存。此调至元代出现了创作高潮，并易名为《鹦鹉曲》，成为元代流行曲调。前辈学者论及宋元词曲递变时，多以《黑漆弩》调在元代的发展演变作例。然而现今关于《黑漆弩》的文献记载很少，万树《词律》并未载此调，《钦定词谱》也仅列白无咎词作为《鹦鹉曲》的体式规范，近现代学者亦罕有考证此调者，即便有前辈学者偶涉猎此调，有关研究论述大多零星散碎，未成系统，且对元人之《黑漆弩》的词曲之辨略显模糊，其间仍有许多值得我们继续探讨挖掘之处。今试图从《黑漆弩》调的溯源、元人之《黑漆弩》的创作系年、《黑漆弩》在元代的体式演变，探

析此调在宋元时期的流变，并对元人之《黑漆弩》“亦词亦乐府小令”的混沌辨体进行初步辨析。

一、《黑漆弩》（《鹦鹉曲》）之起源

关于“黑漆弩”调名本意，颇难考察。欧阳修《太常因革礼》载：“镫杖，黑漆弩柄也。以金铜为镫及饰，其末紫丝绦系之。”① 此或与本意相关。关于《黑漆弩》的起源，目前学界普遍认为该调创自于北宋田为，只可惜田为原词现已亡佚。对此，元代文人卢挚《黑漆弩》一调的小序为今人提供了坚实有力的证据，其序云：“晚泊采石，醉歌田不伐《黑漆弩》，因次其韵，寄蒋长卿佥司、刘燕湖巨川。”② 卢挚所谓的“田不伐”正是北宋词人田为，《唐宋词汇评》中提到：“田为（生卒年不详），字不伐。政和末，充大晟府典乐。重和二年（1119）八月，罢典乐，为大晟府乐令(《宋会要辑稿》职官六九之四)。”③ 世人皆言田为“善琵琶，通音律，能绘事”，王灼亦赞之曰：“时田为不伐，亦供职大乐，众谓乐府得人云。”“田不伐才思与（万俟）雅言抗行，不闻有侧艳。”④

田不伐著有《芊呕集》，其词在金元颇受欢迎。金代文人元好问于《品令》序中自注：“清明夜，梦酒间唱田不伐‘映竹园啼鸟’乐府，因记之。”⑤ 元人白朴亦于《水龙吟》序中云：“幺前三字用仄者，见田不伐《芊呕集》《水龙吟》二首皆如此。田妙于音，盖仄无疑，或用平字，恐不堪协。”⑥ 元人卢挚曾“醉歌田不伐《黑漆弩》，因次其韵”，可见金元词人创作受田不伐词之影响。可惜《芊呕集》现已不传，惟近现代学者赵万里、刘毓盘辑佚六词，并在题记中记载：“今检《花庵词选》《阳春白雪》，搜得佚词六首。《水龙吟》《黑漆弩》均未见称引，知其散佚

① 欧阳修：《太常因革礼》卷二十三总例二十三，清广雅书局丛书本。
② 唐圭璋编：《全金元词》，中华书局出版社 2000 年版，第 917 页。
③ 吴熊和主编：《唐宋词汇评》（两宋卷第二册），浙江教育出版社 2004 年版，第 1270 页。
④ 吴熊和主编：《唐宋词汇评》，第 1272 页。
⑤ 唐圭璋编：《全金元词》，第 99 页。
⑥ 唐圭璋编：《全金元词》，第 629 页。

多矣。"①

《黑漆弩》虽始自北宋，宋金两代却未有词作留存，直至元代才有不少词人创作《正宫·黑漆弩》，并形成了创作热潮。除卢挚外，元人王恽、姚燧、刘敏中等皆有词存。如王恽序中提到："邻曲子严伯昌尝以《黑漆弩》侑酒，……遂追赋《游金山寺》一阕，倚其声而歌之。"② 姚燧亦于序中云："……客有歌《黑漆弩》者，余嫌其与月不相涉，故改赋。"③ 可见，《黑漆弩》调在元代十分流行，词人曲家大多偏爱倚其乐填词。尽管此调在宋金两代几无作品存世，然历经风云变幻的朝代更替，仍能保存音乐的脉搏，并发展为流行之势，"可能此调乃采自民间，元人小令即沿用之"④。田为或是在民间词的基础上创作此词调，其词伴随着自由活泼的民间小调幸运地传播到元代，只是此调流传至元，在一定程度上受到元曲的创作影响，"特唱时音律转细"⑤，然此调在元代流变过程中虽有曲化的倾向，但并未改变其田词原调的本质。

《黑漆弩》流传至元，虽曲调得以留存，然其调名发生了变化。元人周德清在《中原音韵》卷下曾提及此调异名："《黑漆弩》即《学士吟》《鹦鹉曲》。"⑥ 宋金元时期，词人据其喜好改换调名本属寻常，而以后之别名取代前之原名却属罕见。《黑漆弩》是北宋词调，当是此调正名，然诸词谱皆不载此调，甚至以其别名代之。万树《词律》未载，杜文澜《词律拾遗》仅列冯子振《鹦鹉曲》作为补调，却只字未提《黑漆弩》。《词谱》卷十以白贲《鹦鹉曲》列调，云："一名《黑漆弩》，又名《学士吟》。白无咎词，有'侬家鹦鹉洲边住'句，故名《鹦鹉曲》。《太平乐府》注正宫。"⑦《词系》卷二十四亦以白贲《鹦鹉曲》列调，云："《太平乐府》注正宫，《九宫大成》入北词高宫双曲。因首句名调，一名《黑漆弩》，萨都

① 吴熊和主编：《唐宋词汇评》，第1272页。
② 唐圭璋编：《全金元词》，第683页。
③ 唐圭璋编：《全金元词》，第743页。
④ 唐圭璋编：《全金元词》，第933页。
⑤ 唐圭璋编：《全金元词》，第933页。
⑥ 周德清：《中原音韵》，清文渊阁四库全书本卷下。
⑦ 王奕清：《钦定词谱》，北京中国书店出版社1983年版，第一册，第703页。

刺词名《学士吟》。《词律》未载。”[①] 可见，后之清代学者多以《鹦鹉曲》为此调正名。幸有元人卢挚次韵田不伐《黑漆弩》词为证，知此调始创者为田不伐，而非白无咎。秦巘云：“案《鹦鹉曲》原名《黑漆弩》，王恽、卢挚、姚燧、刘敏中等人所作，皆名《黑漆弩》。白贲所作起句有‘侬家鹦鹉洲边住’语，因名《鹦鹉曲》。冯子振和白词亦名《鹦鹉曲》，实即《黑漆弩》调。”[②] 故以白贲之《鹦鹉曲》别名取代田为之《黑漆弩》原名显然是不恰当的，今人当以词调《黑漆弩》列谱。

二、元人创作《黑漆弩》（《鹦鹉曲》）之系年

《黑漆弩》调原创词作今之不传，惟可见元人王恽、卢挚、姚燧、刘敏中等人词作，然元代词人曲家史书有传者寥寥无几，此调元人创作之系年及背景大都模糊不清。而王恽、卢挚、姚燧、刘敏中等人身处同一时代，其词创作之先后更是众说纷纭。故考察《黑漆弩》在元代的发展演变，元人创作之系年及背景亦为重要。

1. 卢挚《黑漆弩》词

《全金元词》张可久《黑漆弩》调注云：“案宋金人词皆无《黑漆弩》一调流传，惟元人卢挚作《黑漆弩》词，序谓所作乃和田不伐韵。”[③] 由此可见，卢挚所作《黑漆弩》词当是最接近田不伐原词，其词创作时间是考证《黑漆弩》在元代发展演变的关键环节。卢挚《黑漆弩》词云：

> 湘南长忆嵩南住。只怕失约了巢父。舣归舟、唤醒湖光，听我蓬窗春雨。 故人倾倒襟期，我亦载愁东去。记朝来、黯别江滨，又弭棹、蛾眉佳处。

词中提到作者曾在湘南呆过一段时间，清代学者顾嗣立《元诗选》传

---

① 秦巘：《词系》，北京师范大学出版社 1996 年版，第 1179 页。
② 唐圭璋编：《全金元词》，第 917 页。
③ 唐圭璋编：《全金元词》，第 933 页。

卢挚云："大德初（卢挚）授集贤学士大中大夫，出持宪湖南，迁江东道廉访使。"① 吴澄《送卢廉使还朝为翰林学士序》亦云："卢公自集贤出，持宪湖南，由湖南复入为翰林学士。"② 由此可知，卢挚确实在湖南做过官，后又离开湖南回到京城做官，而此词便作于作者离开湖南回京的路上。关于此次行程的记载，揭傒斯有《正月十二日寻卢学士船至汉口留诗为别》《湖南宪使卢学士移病归颍舟次武昌辱问不肖姓名先奉寄》二诗为证，后者题下注"大德七年"③，由此便可推断卢挚于大德七年正月由武汉乘舟东下。而此词小序交代作者当时坐船已来到了"采石"（即采石矶），下一步行程当是去江东。按常理推想，"卢挚从长沙入京，自可由陆路经湖北、河南抵京，改走水路，经吴淞入京乃是绕远。"④ 如此大费周章地改变行程安排，定是去江东参加要事。由前引吴澄《送卢廉使还朝为翰林学士序》可知，卢挚还朝前所会的要人正是元代杰出的理学家吴澄。据危素《吴文正年谱》记载："（大德）七年癸卯，春，治归，五月己酉至扬州。"谱注："淮东宣慰使珊竹公玠、工部侍郎贾公钧、湖广廉访使卢公挚、淮东佥事赵公琰、南台御史詹公士龙及元文敏公，诸寓公具疏致币率弟子至扬州，请公讲学。"⑤ 可知卢挚于大德七年五月已到扬州，而此词所提及的马鞍山采石矶离扬州不远，词中亦云"听我蓬窗春雨"，由此可推断此词当是大德七年（1303）春季从湖南廉访使北归东下扬州途经采石矶所作。

2. 王恽《黑漆弩・游金山寺》二词

王恽生于公元1227年，皆早于卢挚、姚燧、刘敏中等人，世人或以王恽为元代最早用《黑漆弩》调者，此种论断正确与否，仍待考证。王恽《黑漆弩・游金山寺》云：

---

① 顾嗣立：《元诗选三集》之卢挚"《疏斋集》"，中华书局1987年版，第104页。
② 吴澄：《吴文正集》卷二十五，清文渊阁四库全书，第1197册，第260页。
③ 顾嗣立：《元诗选》初集卷三十，第1080页。
④ 吕薇芬、杨镰校注：《张可久集校注》，浙江古籍出版社1995年版，"前言"第9页。
⑤ 《吴文正集》附录危素撰《年谱》，第1197册，第931页。

苍波万顷孤岑矗，是一片、水面上天竺。金鳌头、满咽三杯，吸尽江山浓绿。　蛟龙恐下燃犀，风起浪翻如屋。任夕阳、归棹纵横，待偿我、平生不足。

此词描绘了作者游赏金山时的情景，展现了一幅雄奇壮丽的山水画卷。关于此词的创作时间，学界普遍认为是王恽出任福建按察使途经镇江金山寺时所作。据《元史》卷一六七《王恽传》记载："至元二十六，恽以少中大夫出任闽海道提刑按察使，二十八年召至京师。"王季思先生便在《元散曲选注》中指出："这首曲可能是他南下途径金山时写的。"① 其实，除此词外，王恽尚有一首《游金山寺》诗同样记述了此次游赏金山的经历。其诗云："我登金山江似练，金山突兀神鳌抃。楼合参差四五层，覆压崖巅瞰江面。……江山形势互为胜，直上金鳌穷伟观。裴徊久眺吞海亭，海门两点烟螺淀。舟中望处不争多，大抵苍茫烟一片。"② 诗中展现的苍茫雄壮的意境以及豪迈劲健的情调正与此词同，可见《黑漆弩·游金山寺》当与《游金山寺》诗创作于同一时期。所幸《游金山寺》诗的创作时间可知，该诗题下自注："庚寅岁十一月二日来游。"诗末亦有作者十年后的附记："至元庚寅冬，予自福建北归渡江作此诗，未尝示人，逮大德己亥十年矣。"③ 作者所提到的"至元庚寅"即至元二十七年（1290），由此便可推断，诗与词当同为至元二十七年十一月二日王恽自福建北归经镇江时所作。而同时代的文人姚燧亦于席上改赋此调，据其《黑漆弩》小序云："丁亥中秋，遐观堂对月，客有歌《黑漆弩》者，余嫌其与月不相涉，故改赋。"④ 可知姚燧于丁亥（至元二十四年，1287）中秋听人歌《黑漆弩》而作。由此便可断定，王恽并非元代最早用《黑漆弩》者。

---

① 熊笃：《元散曲五十六首系年考略》，《重庆师范大学学报（哲学社会科学版）》1988 年第 4 期。

② 王恽：《秋涧集》（《秋涧先生大全集》卷第十一），四部丛刊景明弘治本。

③ 《秋涧集》（《秋涧先生大全集》卷第十一），四部丛刊景明弘治本。

④ 唐圭璋编：《全金元词》第 743 页。

3. 刘敏中《黑漆弩·村居遣兴》二首

元代名臣刘敏中亦有《黑漆弩》二首，与卢挚之作用韵相同。其二词云：

高巾阔领深村住。不识我、唤作伧父。掩白沙、翠竹柴门，听彻秋来夜雨。 闲将得失思量，往事水流东去。便直教、画却凌烟，甚是功名了处。

吾庐恰近江鸥住。更几个、好事农父。对青山、枕上诗成，一阵沙头风雨。 酒旗只隔横塘，自过小桥沽去。尽疏狂、不怕人嫌，是我生平喜处。

此二词抒写了作者归乡村居时的闲适逸兴，并透露出一腔孤愤不平之情，显然是作者词官归隐乡居时所作。据《元史》卷一七八《刘敏中传》所载，刘敏中一生曾两次词官归乡。第一次是其“拜监察御史”时期，因“权臣桑哥秉政，敏中劾其奸邪，不报，遂词职归其乡”[①]。第二次是其“召为翰林学士承旨”时期，“（武宗）诏公卿集议弹灾之道，敏中疏列七事，帝嘉纳焉。以疾还乡里”[②]。显而易见，两次词官归乡的心境截然不同。如果说刘敏中的第一次词官带有儒士文臣的耿直气节和愤懑之情，第二次词官算是光荣致仕、告老还乡，心情自当坦然平和。然此二词忧愤不平之情溢于言表，显然不似刘敏中晚年致仕时所作。且词中作者自称“尽疏狂、不怕人嫌”，依常理推断，亦不似年近七十的耄耋老人的口吻。由此便可断定，此二词当为首次词官归家时所作。据刘敏中《满江红》（十载金华）序记载：“至元丙戌，敏中与广平安思承同为御史。……又再岁，……敏中为御史都司，岁余，谢病归济南。……今年癸巳夏六月，公复以宣慰来山东，当治益都，过济南，顾敏中于陋巷……”[③] 可以推算，

① 宋濂：《元史》，卷一百七十八列传第六十五，清乾隆武英殿刻本。
② 宋濂：《元史》，卷一百七十八列传第六十五，清乾隆武英殿刻本。
③ 刊刘敏中：《中庵先生刘文简公文集》，卷二十四。

至元丙戌（至元二十三年，1286）刘敏中担任监察御史，至元二十五年（1288）拜御史都司，当年年底词官归乡，直到癸巳（至元三十年，1293）夏六月，刘敏中仍闲居于家乡济南。而此次词官归隐的原因，正是由于“权臣桑哥秉政，肆危虐以控制百僚，中外畏之如虎。公劾其奸，不报慝，遂赋以归。”①（曹元用：《敕赐故翰林学士承旨赠光禄大夫柱国追封齐国公刘文简公神道碑铭并序》）故作者在词中抒发的牢骚愤懑之情似乎显得合情合理，据此，学界普遍认为刘敏中《黑漆弩·村居遣兴》二首当创作于至元二十六、七两年间（1289—1290）。然亦有人持不同意见，认为此二词“疑延祐年间作。按，前首词云：‘闲将得失思量，往事水流东去。’又词末云：‘便直教、画却凌烟，甚是功名了处。’带有人生总结之意，全词所呈现出来的心境也恬淡自适。”② 延祐是元世宗的年号，即1314—1320年，然刘敏中1318年去世，由此可见，第二种观点即认为此二词作于刘敏中晚年致仕期间。然此种观点略显武断，刘敏中本是耿直儒臣，曾多次毅然词官归隐便可足证他并非“汲汲于功名，戚戚于贫贱”之人，其恬淡自适、坦然自若的心态也并非晚年才有，故“延祐年间作”有失考证。然第一种观点又略显模糊，刘敏中至元二十五年（1288）十二月词官归乡，“既而起为御史台都事”③（《元史·刘敏中传》），说明此次词官归乡只是曾短暂留居济南。有刘敏中《冬至和彦博原注二十六年京师作》一诗为证，至元二十六年（1289）冬至，刘敏中于京师担任御史台都事一职，后为王约（彦博）仍赋闲京师不平，故于至元二十七年（1290）秋，谢病归济南绣江别墅，正如其于《留别杜醉经侍御》题下自注：“公到官不数日而某得请自京还济南，二十七年也。”④ 且词中亦云“听彻秋来夜雨”，由此便可推断，此二词刘敏中当于至元二十七年（1290）秋词官归乡时所作。

① 刊刘敏中：《中庵先生刘文简公文集》卷首。
② 易淑琼：《刘敏中词研究》，《暨南大学》2004年硕士论文，第118页。
③ 宋濂等：《元史》，中华书局1976年版，第4136页。
④ 易淑琼：《刘敏中词研究》，第125页。

4. 无名氏《鹦鹉曲》

《鹦鹉曲》虽是《黑漆弩》的别名，然无名氏《鹦鹉曲》确实颇有名，《词谱》《词系》等书均仅载此词为体：

依家鹦鹉洲边住。是个不识字渔父。浪花中、一叶扁舟，睡煞江南烟雨。　觉来时、满眼青山，抖擞绿蓑归去。算从前、错怨天公，甚也有、安排我处。

此词流传极广，同时代和韵者亦多，关于此词作者，元人多认为是白无咎。冯子振、张可久、吕济民等曲家皆于序中明确指出和白无咎《鹦鹉曲》韵，其中最引人注目的当属冯子振四十二首和韵曲。被誉为所选"皆当代朝野名笔"①、"首首皆佳"② 的元散曲选本《太平乐府》，即将冯子振《鹦鹉曲》置于首位。冯子振《鹦鹉曲》序云："白无咎有《鹦鹉曲》云……。余壬寅岁，留上京，有北京伶妇御园秀之属，相从风雪中，恨此曲无续之者。……诸公举酒，索余和之，以汴吴上都天就风景试续之。"③可知，壬寅岁（即大德六年，1302 年）冬，冯子振在京师寓居时作此和韵曲。由此可以推断，所谓白无咎《鹦鹉曲》在大德年间已流行，然尚未有他人和此曲。不过王恽《黑漆弩·游金山寺》之序，却为我们考证这首《鹦鹉曲》创作系年提供了重要线索。其序云：

邻曲子严伯昌尝以《黑漆弩》侑酒，省郎仲先谓予曰："词虽佳，曲名似未雅。若就以'江南烟雨'目之，何如？"予曰："昔东坡作《念奴曲》，后人爱之，易其名曰《酹江月》，其谁曰不然。"④

序中提到仲先以《黑漆弩》调名不雅，欲将调名改为《江南烟雨》，

① 丁丙：《善本书室藏书志》卷四十，清光绪刻本。
② 王骥德：《曲律》卷三，明天启五年毛以遂刻本。
③ 唐圭璋编：《全金元词》第 918 页。
④ 唐圭璋编：《全金元词》第 683 页。

而“江南烟雨”正是径取《鹦鹉曲》中“睡煞江南烟雨”一句，可以推断，所谓白无咎《鹦鹉曲》在王恽游金山时已广为流传，由此可知，《鹦鹉曲》当在王恽创作《黑漆弩·游金山寺》（至元二十七年，1290）十一月）之前。然白贲生年约在1270年左右，则其创作《鹦鹉曲》时或在二十岁左右或更早。此曲看似礼赞隐逸生活，实则抒发了作者怀才不遇、壮志难酬的愤懑之情，按常理来看，如真为白贲所作，其正值年少，风华正茂，不应有此纯熟老练的愤激之语，且“今存白作散曲，无一与《鹦鹉曲》情调相类者”[①]。此外，“与白贲大约同时的沈和，作有南北合套《潇湘八景》，中有‘他每都是些不识字的慵懒渔夫’‘睡足了江南烟雨’‘争如俺依家鹦鹉洲边住’‘觉来时满目青山，抖擞绿蓑归去’。完全采用或化用传白贲曲中成句。……沈、白同时，断不会如此引用同时人的曲句。”[②]据此，《鹦鹉曲》当在白无咎之前便应已存。尤为关键的一点，“此曲最早见录于《阳春白雪》，题无名氏撰，后见录于《太平乐府》冯子振《鹦鹉曲》序……此后，诸文籍遂依冯序定此曲为白贲作。”[③] 鉴此，李昌集先生怀疑《鹦鹉曲》（侬家鹦鹉洲边住）并非白贲所作极有道理，今将此词认定为无名氏所撰（下文提到时或称“所谓白无咎”）。

三、《黑漆弩》（《鹦鹉曲》）在元代的体式演变

《黑漆弩》调虽始自北宋田不伐词，然田词不存，宋金两代亦未有词存于世，惟元代现存五十余首，其中有四十余首调名为《鹦鹉曲》。关于此调，万树《词律》不载，其后《词谱》收录，但云：“此亦元人小令，采以备体。”[④] 此调元人诸作《全金元词》收之，《全元散曲》亦皆收，似为词曲两属，可见后之学者对此调词曲属性的判别多有分歧。我们认为，田不伐《黑漆弩》在元代仍是可歌之文人词，且卢挚、姚燧、冯子振等元初词人、曲家于此调创作而言，其体式与功用与两宋文人词并无差别。

---

① 李昌集：《中国古代散曲史》，华东师范大学出版社1991年版，第560页。
② 李昌集：《中国古代散曲史》，第559页。
③ 李昌集：《中国古代散曲史》，第559页。
④ 王奕清：《钦定词谱》，第703页。

1. 韵部与韵位

纵观元人之《黑漆弩》(《鹦鹉曲》),惟王恽《游金山寺》一词押入声韵,其余皆用上去韵,而王恽此词通篇押入声韵,并未依从《中原音韵》入派三声的规则而三声通叶,故王恽仍以词体用韵范式创作此调。除王恽二词外,此调元人诸作皆押“语御”韵,尤其以“住、父、雨、去、处”五韵居多,并逐渐形成了此调的用韵规范模式。相传为所谓白无咎所撰之《鹦鹉曲》流行于世后,世人多称此五韵为《鹦鹉曲》韵,且和此韵者繁,故或曰此调押“住、父、雨、去、处”五韵由所谓白无咎首创。然今之学者多不以为然,或曰此五韵当由田不伐《黑漆弩》首创。关键在于卢挚《黑漆弩》词用韵虽与鹦鹉曲韵相同,而卢词乃次田不伐韵。元人姚燧有《黑漆弩》存,其词韵字为“女、许、古、语、斧”,与“住、父、雨、去、处”五韵同属一韵部,显然姚词用韵受到此五韵的影响。刘敏中《黑漆弩》二词用韵亦与卢挚《黑漆弩》词相同,且刘词中“听彻秋来夜雨”“往事水流东去”与卢词中“听我蓬窗春雨”“我亦载愁东去”极为相似,然卢词创作时间晚于刘词,可以推知卢词与刘词所和者当为同一人,皆在田不伐《黑漆弩》词影响下创作。

2. 句拍

田不伐之《黑漆弩》在元代仍在流传,且可以入乐歌唱,然元人之《黑漆弩》,诸家字数略有参差,可见元人创作此调明显受到元代散曲创作的影响。

按卢挚《黑漆弩》词虽非此调在元代最早的创作,然此词乃田词和韵之作,故《中华词律词典》以卢挚词为《黑漆弩》调正体,并注云:“此词既是词调又是元人小令,序中云次田为词韵,作词调亦无不可。”[1] 卢词句拍为“七。七。七六。六六。七。七。”遍观元人之《黑漆弩》,此调上下片各四句,且上片第一、三、四句,下片第二、三句字数、句法皆同。可见《黑漆弩》调句拍在元代较为稳定,基本继承了北宋田词原调的体式。按姚燧《黑漆弩》词属此调在元代较早的创作,故姚词创作当受田词

---

① 潘慎、秋枫:《中华词律词典》,吉林人民出版社2005年版,第676页。

原调直接影响。试将姚词与卢词相校，惟下片首句添一字作“笑停云、老子人豪”异，传白贲之《鹦鹉曲》正与此体相同，然此体最终成为了《鹦鹉曲》曲调的基本体式。其后的王恽二词与卢词相校，惟上片第二句添一字作上三下五式折腰句异。然此调上片第二句的字数、句法，元人诸作多有差异，少则六字，如冯子振“山围行殿”一首作“万里看牧羊父”，“长绳短系”一首作“倾浊酒劝邻父”；多则九字，如吕济民二词分别作“举酒处记送别那梁父”、“调弄了几拙讷的儿父”；而以七字句居多。可见此调在元代已受到灵活多变的北曲影响而近于曲体，调中虽添加了如“了”、“个”、“忒”、“的”等衬字而有散曲化倾向，然波动不大，基本上与词体的句拍相似。刘敏中二词与王恽二词属同期之作，刘词与卢词相校，差别亦很小，惟下片结句减一字作六字一句异。

然早期元人之《黑漆弩》字数多有参差，不排除田不伐原词在元代流传版本有异的可能性，正如对后世影响极大的传白无咎之《鹦鹉曲》就存在诸多版本，《全元散曲》于白曲下注云：“《白雪》‘是个’作‘是一个’，‘青山’下有‘暮’字，‘抖擞’下有‘着’字。《太和正音谱》‘是个’作‘是一个’，‘算’作‘想’。《雍熙》‘浪花’作‘阆苑’，‘觉来’下无‘时’字，余同《白雪》。《九宫大成》‘是个’作‘是一个’。”可见田不伐之《黑漆弩》在元代虽仍流传可歌，然元人所听闻的田词或并不统一，无怪王恽二词下片换头《全宋词》分别作“蛟龙恐下然犀”、“平生道在初心”，然《全元散曲》则均添一字分别作“蛟龙虑恐下燃犀”、“平生学道在初心”。由此可以推断，此调元人诸作皆受田词原调影响很大，极大程度上继承了田词原调的固定句拍。

3. 字声

俞彦《爰园词话》云：“词全以调为主，调全以字之音为主。”[①] 故词为配合燕乐而产生的音乐文词颇讲究字声，而文人词对字声格律的使用更为规范。田不伐词现已不存，其词声律亦未可知，惟从卢挚和词得以窥见一斑。卢词声律为“平平平仄平平仄，仄仄仄仄仄平仄。仄平平、仄仄平

---

① 唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局1986年版，第400页。

平，仄仄平平平仄。　仄平平仄平平，仄仄仄平平仄。仄平平、仄仄平平，仄仄仄、平平平仄。”将姚燧、白贲、王恽、刘敏中等词与之相较，除律句一三位置偶可平可仄外，平仄皆如一。可以推知，卢挚《黑漆弩》词亦当遵从了田不伐原词的声律，故元人之《黑漆弩》不仅沿袭了田词原调的用韵、句拍，亦继承了其字声格律。

词之严字声，是由于乐曲的要求，而元人之乐府小令与音乐的结合更为紧密，故其对字声的要求相对更为严格。如虞集《中原音韵序》云："又自制乐府若干调，随时体制，不失法度，属律必严，比事必切，审律必当，择字必精，是以和于宫商，合于节奏，而无宿昔声律之弊矣。"[①] 又周德清《中原音韵起例》云："究其词之平仄阴阳者，则无有也。彼之能遵音调，而有协音俊语可与前辈颉颃。"[②] 可见，元人乐府小令需要遵循严格的声律规范，尤其是字声中的平仄阴阳区分更为明确。然北曲曲律的严格还体现在一些重要位置的字声定格上，最明显的便是重视“上去”“去上”等音律转折起伏之处。如冯子振曾于《鹦鹉曲》小序中提到："且谓前后多亲炙士大夫，拘於韵度，如第一个‘父’字，便难下语，又‘甚也有、安排我处’，‘甚’字必须去声字，‘我’字必须上声字，音律始谐，不然不可歌，此一节又难下语。"[③] 据此，《词谱》注云："按，词句转腔，例用去声，凡句中两仄字相连，或去、上，或上、去，从无两上声字、两去声字者。至去声韵、上声韵，煞尾叠用两仄字，尤不可误。观此可以类推。"[④] 而晚一年创作的卢挚词并未谨守“我”字必须为上声字的声律规范，“我”卢词作“佳”。且早于冯子振《鹦鹉曲》的元人之作此处亦多未用上声字，如“我”姚燧作“挥”，王恽二词分别作“不”“飞”。可见，元代曲家多将《黑漆弩》视为词调，仍以词体的声律规则创作此调。然冯子振《鹦鹉曲》虽融入了曲体的声律意识，但并不影响田词原调的演唱。

---

① 虞集：《中原音韵序》，《中国古典戏剧论著集成》一集，中国戏剧出版社 1959 年版。
② 周德清：《中原音韵》，《中国古典戏剧论著集成》一集，中国戏剧出版社 1959 年版。
③ 唐圭璋编：《全金元词》，第 918 页。
④ 《钦定词谱》，第 703 页。

综上所述，现今通行于世的白贲、冯子振等《鹦鹉曲》实为《黑漆弩》调。而《黑漆弩》始创自北宋田不伐，为北宋词调，元人之《黑漆弩》虽受到乐府小令的创作影响而有曲的韵味，然其体式仍与原词调基本一致，故元人之《黑漆弩》（《鹦鹉曲》）与田不伐之《黑漆弩》当是一脉相承，此调在流变中仍极大程度地承袭了田不伐原词调的体式。冯子振、吕济民之《鹦鹉曲》虽受到曲体观念的影响而随意增添衬字并谨严字声，但偶尔增加衬字在两宋亦属寻常，故而并未改变其为词调的实质，清代以来人将《黑漆弩》既视为元人小令又视为词调的说法应该是不恰当的，此调元人创作皆当视为词体，即词作，而非元散曲。

明清及近现代词体声律研究

清代词韵制作与词谱之学

江合友

（河北师范大学文学院）

内容提要：清代词谱在文献和理论方面对词韵制作提供支持，词韵则使词谱的制订有更加明确的标准。词谱和词韵互为依存，词谱包含词的韵法，词韵又具有相对的独立性，词韵的制订使得词谱趋于完整。词韵制作的理论和规范发展成熟之后，词谱制订者有详实系统的词韵作为参照，有意识地借鉴词韵研究的新成果，其词谱的编纂质量往往能够得到提高。

关键词：清代　词韵　词谱　关系

清代词学昌明，词韵制作得到了充分的发展，留下了为数不少的词韵专书，粗略估算，词韵专书的数量当不少于23种[①]。清代词谱则为数更多，笔者知见的专书有近60种[②]。作为词体声律之学探讨的重要方式，词韵与词谱相辅相成，互为取资，其间关系甚为密切。充分理解词韵与词谱的关系对于深入研究清代词学、词史甚为重要，但目前学界对此尚无专门探讨。本文不惮谫陋，拟对词韵与词谱之间既互相依存又彼此影响的关系予以揭示，以就正于方家。

---

① 江合友：《词韵略》与词韵流派传衍考论，《汉学研究》（台湾），第27卷第3期，2009年。

② 江合友：《明清词谱史》，上海古籍出版社，2008年，第298－333页。

一

词谱是词体声律的归纳和总结，使填词创作有格律形式的规范，所涵盖的内容包括词体的若干方面，其中词的押韵占据着重要的地位。词谱在文献和理论方面对词韵的制作提供支持，词韵则使词谱的制订有更加明确的标准。词谱和词韵互为依存，词谱包含词的韵法，词韵又具有相对的独立性，两者的目的均在于为词体立法，词韵的制订使得词谱趋于完整。

在文献载体上，词韵多附刻于词谱之末，至清代中叶以后始渐独立成书。清初沈谦所编《词韵略》，开始是收录于毛先舒的《韵学通指》，这是音韵学的专书，后被收录于《倚声初集》《古今词汇二编》《瑶华集》等词选，再到被收录于《纪红集》等词谱，从未有独立的文献形态，这自然与其篇幅的短小有关。但后来的词谱制作，也满足于"吟啸之需"，服务于"取便携阅"，尽量控制篇幅和规模。吴绮《词韵简》先后附刊于《选声集》和《记红集》，《选声集》更倾向于选词，而《记红集》则近于订谱，《词韵简》不具备独立性。吴绮编词韵的目的很明确，即为押韵须严之词体设立规范。《记红集凡例》指摘唐词多遵诗韵，而宋名家押韵"亦多出入，往往真庚相混，甚有杂入东韵者"，这种带有随意性的做法是因"词韵无定本也"[①]。对时人填词的押韵，吴绮虽赞为"备美"，但从其自称《词韵简》"似为妥确"的语气，可以感知其中的批评之意。仲恒编《词韵》原仅为自己创作的参考，因从王又华所请，刊行面世。仲恒为出版编订其书时充分考虑到独立成书的问题："诗韵严，而古风每至百余韵，词律宽，而一韵不过数字。凡奇僻字面，诗韵不妨备载，词韵似无所用，且诗近古，押字不妨奇奥；词近今，僻字太生，则观者触目。然一概削去，恐不成书，今但稍为次第。"[②] 除收字较多之外，卷前还选录各家词韵之论，使之在体制上更加完善。虽具备独立成书的规模，仲恒《词韵》还是作为《词学全书》的一部分而存在，其主要目的是为了与赖以邠《填词

① 吴绮：《记红集》卷首，清康熙二十五年刻本。

② 仲恒：《词韵》卷首，清康熙十八年刻《词学全书》本。

图谱》配套，这是视词韵为词谱之辅助的观念所致。李渔的《笠翁词韵》，发凡起例，一应俱全，并以“专刻”自期，仍然只是附于自撰《耐歌词》之后。郑元庆编订《三百词谱》，书末附己编《词韵》一卷；李文林编《诗余协律》，书末附《绿雪轩词韵》，郑、李所编以因袭为多，之所以校勘删补以前的词韵，是考虑到词谱有词韵附翼才能发挥好指导创作的功用。故嘉庆初年怡亲王讷斋重刻《白香词谱》时，也加上了《晚翠轩词韵》。叶申芗《天籁轩词韵小引》则说得比较明确：“余既编成词谱，不可无词韵。”① 与此类似的是钱裕的《有真意斋词韵》，均是先编成词谱，再制作词韵，形成配套。

词谱并不一定要附上词韵，但对于词韵的标准也须表明态度，多在凡例中加以说明。万树《词律发凡》：“词之用韵较宽于诗，而真、侵互施，先、盐并叶，虽古有然，终属不妥。沈氏去矜所辑，可为当行，近日俱尊用之，无烦更变。”② 明确申明以沈谦《词韵略》为准。秦巘《词系凡例》云：“国初沈去矜《词韵》，考据该洽，部分秩如，可为填词家指南。近时吴门戈顺卿《词林正韵》，较沈氏尤为精密。以视《学宋斋》《绿漪亭》等书，则高出百倍矣。”③ 对于词韵专书的取舍，是词谱编纂者必须关注的问题，万树、秦巘为词的格律设立规矩，同时也需要观察词韵并做出判断，词韵在某种程度上已成为词谱著作不可或缺的重要组成部分。

词韵制作需要以词谱为基础，尤其是当词谱的理论和实践取得重大进展之后，就会推动词韵走向成熟。在词韵轮廓始创之时，就没有脱离对于词谱的依赖。沈谦发现“博考旧词，裁成独断”的纂韵方法，就来自对词谱的体认。据毛先舒《与去矜书》“《词苑手镜》一书，必行必传”④ 的记载，沈谦曾编过词谱《词苑手镜》，对于词的格律有过甄选归纳的经验，对于“名手雅篇”在格律上所谓“灼然无弊”是很重视的。沈谦抽样调查词的押韵情况，操作基础应该就来自于其制谱选词的实践经验。对于词韵

---

① 叶申芗：《天籁轩词韵》卷首，清道光十一年刻天籁轩五种本。

② 万树：《词律》，上海古籍出版社1984年版，第18页。

③ 秦巘：《词系》，北京师范大学出版社1996年版，第8页。

④ 毛先舒：《潠书》卷七，《四库存目丛书》影印清康熙间刻思古堂十四种本。

的四声问题，明人虽有认识，至沈谦始明确下来，也当是得益于他对词谱的考订。《词韵略》的开创性和成功的重要原因，就是以词谱编纂为前期准备。

在词韵制作史上，沈谦的成功经验具有普遍性，清代具有开拓意义的词韵均是如此。戈载编撰《词林正韵》之前，曾遍访词集，对《词律》一书下过很深的功夫，《词林正韵发凡》："词谱则万氏最为精审，而犹多阙略，由其所见书少，且律吕不明也。"① 计划撰《词律订》来纠正万树书中的错误。因此，戈载对词中用字和韵脚的入派三声情况能看得更为全面和透彻，于是在词韵体例上予以改进。同时，戈载全面注重词的整体韵法，即不仅要为韵脚字立法，也要让词中的每一个字的平仄四声有规矩可循。《词林正韵》在词韵制作方面成就巨大，其根源在于戈载对词谱有深刻的理解，他说："予有订定《词律》之举，而尚未蒇事。凡在旧编，间多新得。即词之用韵，亦藉此参互考订，引申触类而知之耳。"② 谢元淮的《碎金词韵》探索词韵与音乐之间的联系，令人耳目一新。关键在于编者在词谱编纂方面有自己的思考。《碎金词韵》细辨韵字阴阳清浊，乃是配合《碎金词谱》以曲乐唱词的需要。谢元淮为实行其《碎金词谱自序》所谓"协律和声"③，务使词的音节有"抑扬抗坠之妙"的词体主张，广泛征引各类韵书，每一韵字的字义、反切、五音、阴阳、入派三声的情况均有标注，使得《碎金词韵》的综合性大大增强。制韵主体和订谱主体的重合，说明谱、韵关系的紧密，更重要的是订谱本身可以成为制韵的工作依据，由对词体认识的深入推动词韵体例和内容的进一步完善。

二

独立成书的词韵，其制作者虽无订谱实践，但仍须对现有词谱进行研究并予以借鉴。为制作《学宋斋词韵》，吴烺、江昉等曾将沈谦《词韵略》

① 戈载：《词林正韵》，上海古籍出版社 2009 年版，第 90 页。
② 戈载：《词林正韵》，上海古籍出版社 2009 年版，第 39 页。
③ 谢元淮：《碎金词谱》卷首，清道光二十八年朱墨套印本。

与宋词韵脚相印证，考察的对象主要是朱彝尊、汪森所辑《词综》和万树《词律》中所收词例，结果发现“沈去矜所辑，按以宋元人所押，未能尽合”①。出于对姜夔、张炎词作格律的信任，吴烺等步趋姜、张词的韵法，以之作为制韵的宗旨。对于姜、张韵法的判断要对词体格律有较为系统深入的知识储备，而考察其韵法的同时即是对其语言形式的把握。从《学宋斋词韵例言》以“订谱则有《词律》”作为词学“极盛”的标志，表明吴烺等人在全面考订张炎词的韵谱时，其分析的方法依据应当就是《词律》。

吴宁《榕园词韵》主张“上去分列，不统于平，入复更定”，其理由是“词体几千又二百，三声互叶才一十有奇，不得以少概多”，所以上去声不应被平声统领，而应另外分部。这即是吴宁研究词谱之后获得的体会。《榕园词韵发凡》云：“北曲韵平上去三声互叶，入声分隶三声，南曲三声互叶，入声独叶，词则平仄各叶。其大较也，若《西江月》《少年心》《戚氏》《换巢鸾凤》诸体，亦三声互叶，实曲学滥觞，非词家标准。《干荷叶》《平湖乐》《天净沙》《凭栏人》之类，乃元人小曲，误援入词，编韵者据是定部，总合三声，殊无分晓，虽中诠平仄，昧厥大纲，骤观易惑。”② 三声互叶在词体中绝少，故不能据以分定韵部，这一判断是基于对不同词调押韵之法的观察，而对词调韵法的归纳和描写正是词谱用力之处。至于论元人小曲不可援入词体，则基本袭自万树的论断，《词律发凡》：“《西江月》等，宋词也；《玉交枝》等，元词也；《捣练子》等，曲因乎词者也，均非曲也。若元人之《后庭花》《干荷叶》《小桃红》（即《平湖乐》）《天净沙》《醉高歌》等俱为曲调，与词声响不侔，倘欲采取，则元人小令最多，收之无尽矣。”③ 将万树这段话与上引吴宁《榕园词韵发凡》比较，不难看出两者有雷同之处。这表明吴宁曾认真读过《词律》一书，在制韵原则的拟定方面以之为参照。在《词律》《钦定词谱》较为通行的情况下，对于不同词调体式的韵法可以看得更加全面清楚，省去了繁

---

① 吴烺等：《学宋斋词韵》卷首，清乾隆三十年刻本。
② 吴宁：《榕园词韵》卷首，清乾隆四十九年刻本。
③ 万树：《词律》，上海古籍出版社 1984 年版，第 18 页。

冗的初级调查，而可直接援之为制韵依据。整体而言，词谱例词是填词格律的典范，在句式和韵法上均合乎规则，以之为据考察词韵具有相对的优越性。

词韵制作者既无订谱实践，又不参考借鉴词谱，就容易脱离词体韵法的实际，因而成绩不大，词学地位也不高。李渔《笠翁词韵》就是如此。他专门强调词与诗、曲之别，《窥词管见》说："作词之难，难于上不似诗，下不类曲。"在其《词韵例言》中又从韵的角度重申此论："诗韵严，曲韵宽，词韵介乎宽严之间，此一定之理也。窃怪宋人作词，竟有全用十灰一韵，以梅、回、陪、催等字与开、来、裁、才等字同押者，此失于过严而不可取法者也。夫一词既有一词之名，如《小桃红》《千秋岁》《好事近》《风入松》之类，明明是一曲体，作之原使人歌，非使人读也。曾见从来歌者，有以'梅'字唱作'埋'音，'回'字唱作'槐'音者乎？若无词韵一书作准绳，则泥古之士，必为前人所误，得词之名而失其实矣。今人作词，无所取法，又有以《中原音韵》为式者。至入声字与平上去同押，是又失于太宽。……词则始于唐宋，乃后世之文也。后世之文，其韵务谐后世之音。二语洞然，可息纷腾之议。是集操纵得宜，宽严有度，务使严不似诗，而宽不类曲。词之面目，已全现乎声韵中矣。"[①] 可以看出，李渔在编《笠翁词韵》时有一定的辨体意识，而且也对部分词例做了调查。然而其编辑之法，更多的是在现有韵书的基础上进行变通。《词韵例言》认为沈谦《词韵略》和毛先舒《词韵括略》因无专刻，见者寥寥；赵钥《词韵便遵》虽以沈、毛二人论议为准，却步趋诗韵，未能"变通作者之意"[②]，故李渔自己动手编订《笠翁词韵》。但李渔对词的韵法态度不够严谨，因为所谓"宽严之间"界定得很是模糊。在他看来，词韵与诗韵之别在于打破诗韵规模，作者需要明白韵部之间通押的道理；词韵与曲韵之别则在于词乃入声独押，曲则入派三声。《笠翁词韵》的韵部编排遵循"词则全为吟诵而设，止求便读"的原则，大量参考今音。这或许与

---

① 李渔：《笠翁词韵》卷首，清康熙十七年刊《耐歌词》附刻本。

② 李渔：《笠翁词韵》卷首，清康熙十七年刊《耐歌词》附刻本。

李渔的求异思维有关，《词韵例言》说："才细如丝，胆大于斗，故敢纵意为之，知我罪我，悉听于人，有延颈待诛而已。"[①] 如此一来，《笠翁词韵》就与曲韵更为接近，总体来说，"与《中原》韵系相近"[②]。李渔制作词韵时大量借鉴《中原音韵》，入声独立是符合词体入声独押的特性，同时他还想要用为南曲创作的指南，实际上在词韵与曲韵之间持骑墙态度。因此《笠翁词韵》撰成之后，词坛反应冷淡，很少遵用者，戈载在《词林正韵发凡》中大加挞伐，说李渔"以乡音妄自分析，尤为不经"[③]。

许昂霄的《词韵考略》与《笠翁词韵》类似，不过在韵系方面与古诗韵更为接近，"词韵通转，当仿古韵之例"[④]。而其"平声宜从古，上去可参用古今，入声不妨从今。平声宜严，上去较宽，入声则更宽"[⑤] 之论，则主张古今互参，在规范上不太严格。许昂霄虽无编订词谱的实践，但他精熟《词综》，其门生张载华辑其评点之语，成《词综偶评》一书。《词韵考略叙》云："浏览旧词，考索同异。北宋则以六一、珠玉、小山、淮海、东堂、清真数公为主，而旁参东坡、山谷，南宋则以放翁、白石、梅溪、竹屋、竹山、玉田数公为主，而旁参稼轩、改之诸家。至于唐之温、韦，五代十国之和、毛、孙、冯，为倚声家初祖，押韵固无可议。"[⑥] 许氏确定韵部通用原则之时参考了唐宋时期重要的词家词作，但他没有参考已经刻行的《词律》《钦定词谱》等书，因而考察宋词的押韵不够细致，也不够系统。他所归纳的"通""转""叶"的词韵法则，自然难以被词坛认可。吴衡照《莲子居词话》曾予以评论："许蒿庐《词韵考略》言古今通转及借叶法，说本楼敬思《洗砚斋集》，可取以补榕园所未备。但其所云古今通转，仍当标《广韵》部目，借叶则当注借叶某部某字，庶不至因一部而累及数部，因一字而滥及数字，为识者笑也。"[⑦] 此处指出《词韵考

---

① 李渔：《笠翁词韵》卷首，清康熙十七年刊《耐歌词》附刻本。
② 麦耘：《〈笠翁词韵〉音系研究》，《中山大学学报》（社会科学版）1987 年第 1 期。
③ 戈载：《词林正韵》，上海古籍出版社 2009 年版，第 40 页。
④ 许昂霄：《词韵考略叙》，载张宗橚《词林纪事》，成都古籍书店 1982 年版，第 7 页。
⑤ 许昂霄：《词韵考略叙》，载张宗橚《词林纪事》，成都古籍书店 1982 年版，第 8 页。
⑥ 许昂霄：《词韵考略叙》，载张宗橚《词林纪事》，成都古籍书店 1982 年版，第 7－8 页。
⑦ 吴衡照：《莲子居词话》，载唐圭璋《词话丛编》，中华书局 1986 年版，第 2473 页。

略》标106韵目的缺失，以及“借叶”注释的过简，是其体例上的漏洞；又认为此编可以与吴宁《榕园词韵》互补，实际上如何互补缺少可操作性。当然还有一种可能，即许昂霄考察宋词押韵时，片面强调了其不规整的一面。杜文澜认为：“宋词用韵有三病：一则通转太宽，二则杂用方音，三则率意借协。故今之作词者，不可以宋词用韵为据。”[①] 这些毛病毛先舒曾称之为“宋人误处”，而许昂霄则据以认为词韵宜宽。所以戈载对《词韵考略》颇为不满，说：“不知所谓古今者，何古何今？而又何所谓借叶？痴人说梦，更不足道！”[②] 《词韵考略》影响甚微，被其门人张宗橚收入《词林纪事》，却未能成为后来讨论词韵的重要参照。

三

词韵制作的理论和规范发展成熟之后，词体韵法必将形成一系列共识，那么词谱的编纂就必须在这些共识的指导下进行。有系统明确的词韵为指导编订的词谱，其学术质量能够得到整体提升。

明代词谱编纂质量普遍不高，除去编者词学视野所限和态度不严谨之外，也和词体声律知识基础较为薄弱有关。张綖、徐师曾、程明善等没有提出自己的词韵主张，谢天瑞编《新镌补遗诗余图谱》时曾经试图创制词韵，其书已亡佚，但从毛先舒“谢天瑞暨胡文焕所录韵，虽稍取《正韵》附益之，而终乖古奏”的评语看来，与胡文焕《文会堂词韵》差不多，词曲界限尚不明确。

到康熙年间，万树纠驳明代及清初词谱的谬误，撰写《词律》一书时，词韵已有专书，沈谦《词韵略》已然流传开来。万树《词律发凡》表达了对《词韵略》的充分肯定，认为“无烦更变”，那么《词律》一书基本是以《词韵略》的韵系为音韵准则的。万树还表示：“今将嗣此有三韵合编之刻。”[③] 可惜在康熙二十七年（1688），即《词律》刊行后的次年，

① 杜文澜：《憩园词话》，载唐圭璋：《词话丛编》，中华书局1986年版，第2858页。
② 戈载：《词林正韵》，上海古籍出版社2009年版，第47页。
③ 万树：《词律》，上海古籍出版社1984年版，第18页。

万树便逝世了。此处“三韵合编”应该是诗韵、词韵、曲韵的合编，其中词韵部分一定会以《词韵略》为制韵依据，以其编《词律》所得的词体韵法经验，也将会为《词韵略》的修订提供独到的新见。万树分析词的韵法，因有《词韵略》的指导，使其更容易能发现问题，如《词律》卷十六分析《渡江云》词调：“平仄互叶，往往有之。如《西江月》等显然者，人知之。其他人多未察，遂致失韵。如此‘更漂流何处’，正是以‘处’字去声叶上‘初’‘鉏’等平韵。余初于片玉‘晴岚低楚甸’一首用‘指长安日下’，谓其以‘下’字叶‘沙’‘家’等韵，人多不信。及观千里和词，亦用‘遏离情不下’已为明证。而玉田此词，亦以‘处’字为叶，及别作是‘纱’‘佳’等韵，此句云：‘想萧娘声价。’吴草庐作是‘妆’‘霜’等韵，此句云：‘似长江去浪。’草窗作是‘茵’‘云’等韵，此句云：‘数幽期难准。’詹天游作是‘声’‘情’等韵，此句云：‘掩重门夜永。’历观诸家如此，岂非此句皆以仄声叶平乎？若不细察，则少却一韵矣。”[①] 平、上、去三声互叶的原则在《词韵略》中被确立为韵部编排原则，平、上、去三声十四部的编排，使平声和仄声的对应十分清楚，因此押韵之处用了本部字可以看得更为清楚。《渡江云》通首押平声韵，仅有一处换成仄韵，如非仔细摸排，容易放过去，从而造成词谱失韵的情况。万树发现这一细节，找来其他词作进行对照，最终确定这一平仄互叶的规则，在“更漂流何处”之下注明：“换仄叶。”由此可见，明确的词韵规范对词谱编纂有着明显的帮助。

当代表清代词韵制作最高水准的《词林正韵》刊行之后，同样对词谱编纂起到了推动作用。秦巘《词系发凡》说明其信从《词林正韵》之意，以为词韵专书中，《词林正韵》较之《学宋斋词韵》等“高出百倍”，并云：“各调已间论及，勿须另谱。”用以指导词谱的制定，其中许多论断见于各调的说明。秦巘订谱习惯于在例词后分析字的平仄，其中取资戈载《词林正韵》之处甚多，举《一寸金》词调即可明了。《一寸金》又一体选周邦彦词，下阕末句为“便入渔钓乐”，秦巘注曰：“‘便入’二字，

---

① 万树：《词律》，上海古籍出版社1984年版，第364页。

吴、陈皆用平，是以入作平也。”[①] 此处即借鉴了戈载“入作三声在句中者”之论，戈载在举例时也提到了周邦彦《一寸金》“便入渔钓乐”这一句。秦巘为了分析的可靠性，还引证了吴文英二首词和陈允平的和词。其他戈载所举证之入作三声之例，在《词系》中大多得到了借用。如《凉州令》又一体用晏几道词首句“莫唱阳关曲”，秦巘注曰：“‘曲’字是以入作去押韵，各家首句俱用韵也。”[②] 在《词林正韵》中有这样一段话：“晏几道《凉州令》‘莫唱阳关曲’，‘曲’字作邱雨切，叶鱼虞韵。”[③] 这显然是将戈载所论应用与制订词谱的实践之中。这充分表明，词谱制订者有详实系统的词韵作为参照，有意识地借鉴词韵研究的新成果，其词谱的编纂质量往往能够得到提高。

---

① 秦巘：《词系》，北京师范大学出版社 1996 年版，第 391 页。
② 秦巘：《词系》，北京师范大学出版社 1996 年版，第 305 页。
③ 戈载：《词林正韵》，上海古籍出版社 2009 年版，第 47 页。

戈载《词林正韵》的词韵思想及其词学史意义

刘少坤

（河北大学文学院）

内容提要： 戈载编制的《词林正韵》是清代乃至整个词学史上最重要的词学著作之一。《词林正韵》摒弃了前人或空疏或不合时宜的毛病，分析中肯深刻，完成了一部较为完美的词韵专书，大力抬升了词体地位，透露出深刻的词韵学思想，取得了令人瞩目的成就，其词学价值与词学地位颇高。

关键词： 戈载　词林正韵　词韵　构架　成就

词韵是词体的重要构成部分，同样，词韵学是词体学的重要组成部分。戈载在编制《词林正韵》《宋七家词选》与自己作词过程中，形成了一套成熟的词韵思想。他通过还原唐宋词的基本用韵情况，再现唐宋词人填词之规范，力图建立起一套完整的词韵体系，并以此来指导时人的创作，使其在作词过程中不再"流荡无节"，进而改变"韵学不明，词学亦因之而衰"的词坛现状，以昌盛词学的目的。

一、拟构唐宋词用韵体系，指导今人创作

康熙中后期，万树编制的《词律》与王奕清等人编制的《钦定词谱》刊行，词谱之作日趋成熟。他们详细研析词的章法、句法、字法以及字声问题，万树提出了著名的"去声字例"与"入派三声"理论，这些研究深

入到词体内部，大大提升了整个清代词学研究的层面。固然，词学家们在制作词谱书籍的过程中也关注到了词韵，可惜多是关注以韵断句的情况。有些词学家关注到“句中韵”的意义，亦是从韵脚的角度出发。

相对于词的格律研究的快速发展，词韵学的发展却表现得严重滞后。前期词韵书籍依附于诗韵、曲韵，未能形成一套独立的体系。戈载首先定位了制作《词林正韵》的目的：“凡古调皆有古人名作，字字遵而用之，自然合律。是书为正韵而作，专严分合。”[①]“正韵”一词非常明确地表达了戈氏的制韵用心，即他希望通过博考旧词，制定更加符合唐宋词用韵规律的词韵体系，并藉此来指导今人之创作，他谈到：

> 韵虽较为浅近，而实最多舛误。此无他，恃才者不屑拘泥自守，而谫陋之士往往取前人之稍滥者，利其疏漏，苟且附和，借以自文，其流荡无节将何底止，予心窃忧之。因思古无词韵，古人之词即词韵也。古人用韵非必尽归画一，而名手佳篇不一而足，总以彼此相符，灼然无弊者即可援为准的焉。于是取古人之词博考互证，细加辨析，觉其所用之韵或分或合或通或否，畛域所判，了如指掌。又复广稽韵书，裁酌繁简，求协古音，妄成独断。凡三阅寒暑而卒事，名曰《词林正韵》。非敢正古人之讹，实欲正今人之谬，庶几韵正而律亦可正耳。[②]

词至清代虽然呈现出兴盛的态势，然“填词之家，用韵并杂”[③]，没有一定的规范。戈载认为古代虽无词韵专书，但通过分析当时的名作名篇，却发现彼此相符，“觉其所用之韵或分或合或通或否，畛域所判，了如指掌。”似有规律行于其间。于是他“探索于两宋名公周（美成）、柳（耆卿）、姜（尧章）、张（叔夏）等集，以抉其间奥，包孕宏富，剖析精

① 戈载：《词林正韵·发凡》，上海古籍出版社 1981 年版，第 75－76 页。
② 戈载：《词林正韵·发凡》，第 35 页。
③ 戈载：《词林正韵·发凡》，第 45 页。

微"[①]，以成《词林正韵》，匡正清人用韵的谬误，重立规范，并指导今人创作，这正是戈载编纂《词林正韵》的目的：

> 实虑误淆混之处，沿习既久，沉溺难返，韵学不明，词学亦因之而衰矣。[②]

戈载于其词《湘月》中亦谈到自己于词律上的雄心壮志：

> 乐章旧谱。论源流本是，骚雅遗意。紫韵红腔，但赋得、秋月春花情思。玉尺难寻、金针莫度，渺矣宫商理。茫茫烟海，古音谁操芸筲。　多少白雪阳春，灵芬尚在，把吟魂呼起。作者登坛算廿载，一瓣心香惟此。协调笙簧，律精株黍，始许称能事。词林传播，正声常在天地。[③]

"玉尺难寻""金针莫度"，词乐宫商之理，"茫茫烟海"，而作者于词坛中二十余载，"一瓣心香惟此"，希望能使"正声常在天地"，可见戈氏之勃勃雄心。

制作过程是艰难的，他批驳前代词韵书籍乃至其他韵书之不足，确定《集韵》为制作蓝本，并对《集韵》中不合理的地方进行修正，三易寒暑，雄伟抱负的结晶，最后成就了《词林正韵》一书，真可谓"千淘万漉虽辛苦，吹尽黄沙始到金"。

他从严守声律的词人入手，确立了十九韵部，同时他非常明白自己的分部仍然存在诸多问题，故又通过"借叶""方言叶"来说明一些唐宋词人未守词韵的原因。当然，戈载指出这些叶韵情况并不代表其对词韵要求的宽松，而只是指出唐宋词用韵中的特殊情况，他的词韵主张从未改变，

---

① 戈载：《词林正韵·发凡》，第35页。
② 戈载：《词林正韵·发凡》，第90页。
③ 戈载：《翠薇花馆词》卷八，嘉庆刊本，国家图书馆藏。

仍然坚持从严用韵：

词韵较之诗韵虽宽，要各有界域。前所论之六条是也，异哉毛奇龄之言，曰词韵可任意取押，支可通鱼，鱼可通尤，真文元庚青蒸侵无不可通，其它歌之与麻，寒之与盐，无不可转。入声则一十七韵辗转杂通，无有定纪。毛氏论韵穿凿附会，本多自我作古，不料丧心病狂，败坏词学至于此极。夫古人所作，岂无偶误。然名家雅制，正复不少，误者居其一，不误者居其九。不解学古之人何以不学其多者，而必学其少者，且不学其是者，而学其非者乎？自喜泛滥，而反借古人以为文过。岂不可笑，岂不可叹！是书所分十九部一以唐宋诸名家为据，无敢稍纵，实则至长之调二百余字者，不过二十余韵，若习用之调百字左右者，不过十韵左右，取材本韵已甚有余而无不足，又何必广为通转乎。①

戈载谨守词韵、词律，他经常在公共场合阐扬自己的这套理论，自称：

确守乐笑翁之论，旬锻月炼，改之又改，冀成无瑕之玉，终未敢谓厌心惬意也。②

惟是律求七始，颇具苦心；韵究四声，间有新得；蕲至古人，归趣大雅。③

朱绶在《翠薇花馆词序》曾谈到戈载非常重视词律的具体事例：

（戈载）尝于广座说宋人乐府某解工某解拙，众论互有异同，及

---

① 戈载：《词林正韵·发凡》，第86－87页。
② 戈载：《翠薇花馆词·自序》，清嘉庆刊本。
③ 戈载：《翠薇花馆词续刻二卷·自序》，清嘉庆刊本。

辨析阴阳清浊，九宫八十一调之变，皆嘿以听君。[①]

戈载作词时严格要求自己，朱绶《简篾消寒集记》亦记录了道光元年十一月消寒雅集一事，提到戈载时曰：

戈载，自宝士，诸生，年三十六岁，并力为宋人乐府词，声律音韵，能于毫发辨同异。[②]

顾千里亦有相似的评论：

顺卿之词，于两宋诸家皆有得力，而敛才就法，选韵最严，审调最确。乍观如平易，三复之精密愈见。[③]

潘尊璥《古香慢》词序亦称其为“吾吴词学之指南也”[④]。戈载不负众望，通过努力阐扬他的词韵思想，最终树立起“谨守词韵”这面大旗，建立起来一整套严格的词韵体系，为清代后期的词人填词提供了“词韵”的规范。

二、鼓吹词韵地位

清代关于词体“律”与“韵”研究的失衡状况，归根结底是因为“律”显得更加重要，每个词调的章法、句法、字法乃至字声变化直接关乎这个词调的破与立，而唐宋词人在填词过程中表现出了更多的灵活性，故词学家不得不进行非常细致的探析。而“韵”则可以借助诗韵与曲韵，且韵表现出相对的枯燥与无味。词韵研究落后于词律研究也就成了“理所应当”的事情了。

---

① 朱绶：《翠薇花馆词序》，《吴中七家词》，清道光刻本。
② 朱绶：《知止堂全集》卷二，清道光刻本。
③ 顾千里：《戈顺卿填词图序》，《顾千里集》，中华书局 2007 年版，第 215 页。
④ 潘遵趍：《香隐庵词》卷一，清咸丰八年刻本。

清代前中期，词学家们在关注词律研究、制作词谱书籍的同时，亦开始深入词韵研究，虽然如此，词韵研究仍然处于比较落后的状态，词学家在“律”与“韵”研究的失衡状况仍未能改变。

戈载注意到了这种倾向，他在《词林正韵·发凡》一开篇就大力抬升词韵的地位，他谈到：

> 词学至今日可谓盛矣，然填词之大要有二：一曰律，一曰韵。律不协则声音之道乖，韵不审则官调之理失，二者并行不悖。①

戈载认为律与韵同等重要，不协律会造成声音乖戾不协美，而不协韵则会丧失宫调之理。戈载意识到若想规范词体，除了规范词律之外，还须规范词韵。戈载意识到“韵”在词体中的特殊价值：

> 词之为道最忌落腔。落腔者，即丁仙现所谓落韵也。姜白石云：“十二宫住字不同，不容相犯。”沈存中《补笔谈》载燕乐二十八调杀声，张玉田《词源》论结声正讹，不可转入别腔。住字、杀声、结声名虽异，而实不殊，全赖乎韵以归之。然此第言收音也，而用韵之吃紧处，则在乎起调、毕曲，盖一调之起毕，是末韵有一定不易之则。而住字、杀声、结声即由是以别焉。词之谐不谐，恃乎韵之合不合。韵各有其类，亦各有其音，用之不紊，始能融入本调，收足本音耳。韵有四呼、七音、三十一等，呼分开合，音辩官商，等叙清浊。而其要则有六条：一曰穿鼻，二曰展辅，三曰敛唇，四曰抵腭，五曰直喉，六曰闭口。穿鼻之韵，东冬钟、江阳唐、庚耕清青蒸登三部是也。其字必从喉间反入，穿鼻而出作收韵，谓之穿鼻。展辅之韵，支脂之微齐灰佳（半）皆咍二部是也。其字出口之后，必展两辅如笑状作收韵，谓之展辅。敛唇之韵，鱼虞模萧宵爻豪尤侯幽三部是也。其字在口半启半闭，敛其唇以作收韵，谓之敛唇。抵腭之韵，真谆臻文

① 戈载：《词林正韵·发凡》，第35页。

欣魂痕元寒桓删山先仙二部是也。其字将终之际，以舌抵着上腭作收韵，谓之抵腭。直喉之韵，歌戈佳（半）麻二部是也。其字直出本音以作收韵，谓之直喉。闭口之韵，侵覃谈盐沾严咸衔凡二部是也。其字闭其口以作收韵，谓之闭口。凡平声十四部已尽于此，上去即随之。惟入声有异耳，入声之本体后，有论四声表在，亦可类推。至其叶三声者，则入某部，即从某音，总不外此六条也。明是六者，庶几韵不假借，而起、毕、住字无不合矣，又何虑其落韵乎?[①]

戈载认为韵不仅关乎律，更关乎乐。词韵本是体现词的音乐性的最重要载体之一，词的韵位是乐曲行进过程中停顿的地方，张炎《讴曲旨要》谈到："大顿声长小顿促，小顿才断大顿续。大顿小住当韵住，丁住无牵逢合六"，整首词节奏的数量以及节奏的快慢变化、抑扬顿挫都要依据韵脚的位置来调节，"字少声多难过去，助以余音始绕梁。忙中取气急不乱，停声待拍慢不断。"[②] 而词韵的字声情况又与每个词调的结音、词调的声情有着密切的关系。"东真韵宽平，支先韵细腻，鱼歌韵缠绵，萧尤韵感慨，各具声响，莫草草乱用。阳声字多则沈顿，阴声字多则激昂。重阳间一阴，则柔而不靡。重阳间一阳，则高而不危。韵上一字最要相发，或竟相贴，相其上下而调之，则铿锵谐畅矣。"[③] 沈义父亦曰"词腔谓之均，均，即韵也。"[④] 正因为词韵在词体中扮演着如此重要的角色，戈载才立誓要制作一本优良的词韵书籍。

非敢正古人之讹，实欲正今人之谬，庶几韵正而律亦可正耳。义例数条，悉为详陈于左。

凡在旧编闲多新得，即词之用韵，亦藉此参互考订，引伸触类而知之耳。用敢直抒所见，编辑成书，同好怂恿勉付梓，人诚知粗直性

---

① 戈载：《词林正韵·发凡》，第 66－67 页。
② 张炎：《词源》，《词话丛编》本，第 254 页。
③ 周济：《宋四家词选目录序》，《词话丛编》本，第 1645 页。
④ 沈义父：《乐府指迷》，《词话丛编》本，第 283 页。

成，指陈或过，不免开罪于曩哲，亦恐获愆于时流。第志在合古，不得不攻摘瑕疵，以归中正。实虑误淆混之处，沿习既久，沉溺难返，韵学不明，词学亦因之而衰矣。故凡纠正之公心，并非讥弹之私意，伏望海内君子采一家之言，为千虑之得，恕其愚戆，教其挂漏，则幸甚矣。①

出于词韵书籍淆乱的客观实际，戈载努力耕耘，而耕耘的结果，得到了时人与后人的肯定，如顾千里肯定曰：

每闻其言之词之大要有二：曰律曰韵。病夫率而倚声者，都不以此为事，于是欲起而救正之。各著一书，论韵者先成，写以示予……，其论律之书，略已具稿，能发前人所未发，功可与论韵比，二书间或互证明，合而行之，词林指南，于是乎备。他日者编定见示，不佞必又击节赏叹曰："正如某腹中所欲言，一同今日也。"虽老矣，尚愿得而序之。②

王鹏运亦肯定之曰：

夫词为古乐府歌谣变体，晚唐北宋间，特文人游戏之笔，被之伶伦，实出声而得韵。南渡后，与诗并列，词之体始尊，词之真亦渐失。当其末造，词已有不能歌者，何论今日？故居今日而言词韵，实与律相辅。盖阴阳清浊，舍此更无从叶律，是以声亡而韵始严，此则戈氏著书之微旨也。③

徐棨《词通》总结前人有关词律与词韵关系时谈道："韵不足以尽律，

① 戈载：《词林正韵·发凡》，第90－91页。
② 顾千里：《词林正韵·序》，第3－5页。
③ 王鹏运：《词林正韵·跋》，《四印斋所刻词》，第328页。

而律实寓于韵。今之填词者，律之得失不可知，而韵之严慢，则可知也。且论宫调者在收韵，韵误则误收别宫矣。”① 今古人之认识皆相同，诚定论也。

当然，戈载的词学研究并没有停滞在词韵研究上，他通过词韵，把词调、词律乃至词乐相互勾连在一起，作为一个整体进行综合研究。如戈载谈论姜夔《白石道人歌曲》旁谱曰：

> 盖白石深明律吕之学，庆元三年丁巳四月，曾上书论雅乐，并进《大乐议》一卷，《琴瑟考古图》一卷，故能自制歌曲。今集中俱注明宫调，具有旁谱，予始茫然不解，后阅张玉田《词源》，其工尺字相类。又沈存中《梦溪笔谈》亦多发明。及读《朱子大全集》，有《宋乐俗谱》一条，乃稍稍辨别。惜字有讹缺处，参互考订，略得其旨。曾为秦敦夫太史校正《词源》，而白石之谱，亦从而有悟焉。②

戈载通过张炎《词源》、沈括《梦溪笔谈》、朱熹《朱子大全集》中所保留的宋代俗字谱与姜夔旁谱所记之符号进行对比，终于“有悟焉”。在这篇跋文中，戈载还解读了白石旁谱中不同符号的含义，他说：

> 二十八调中用下凡者，唯黄钟宫。黄钟宫，即无射宫也。两结韵并注“夂”者，“夂”，六也。乃兼黄钟之清声也，其《惜红衣》即无射宫，故宜用下凡，而末兼五字，则又寄煞也。由此而知〔惜红衣〕于“力”字起韵，注“下凡、五”，换头于“藉”字，始注“下凡、五”，方为起韵，“陌”字非起韵。万氏《词律》注叶，误。《词律》之误又有《凄凉犯》，起、结皆注“么，少”。“么”，“合”也，“少”，“五”也。仙吕调轻声用五字注，商声七调，唯太簇商亦用五字注，所谓住字同者，可以相犯，则所犯商调乃太簇商也。其用

① 徐棨：《词通》，《词学季刊》第一卷 2 号，1933 年。
② 戈载：《姜尧章词选跋》，《词籍序跋萃编》，中国社会科学出版社 1994 年版，第 240 页。

“合”字者，“合”为黄钟宫之住字，则又所谓以商犯宫也。其词于“索”始注“么少”，可知“陌”非韵。万氏注叶，误。“曲”字注叶，更误。[①]

戈氏通过住字的四声情况断定了万树《词律》注韵的错误之处。戈载试图从词乐入手去研究词韵与乐律的关系，把“词韵放在词乐、词律等整体背景上加以研究的思路都是值得肯定的”[②]。顾千里《吴中七家词序》亦评之曰：“（七家）其论词之旨，则首严考律，次辨于韵。然后选字、炼句、遗意、命言从之。”[③] 把词的本体、内容、审美都统合了起来，这就摆脱了前人片面强调词之格律、词韵、词韵之一方面或单纯主清空等风格问题的禁锢，从而提升了词体研究的层面。

三、词韵须建立自己独立的体系

戈载制作《词林正韵》的一个重要想法就是希望词韵摆脱附庸于诗韵、曲韵的地位，从而建立起自己独立的体系，走上独立发展之路。于是，他在《词林正韵·发凡》中详细地分析了诗、词、曲韵书之间复杂的关系，并最终构建了一套非常严密的词韵体系。

值得一提的是，通过《宋七家词选》的选词情况，可以看到戈氏一生对谨严用韵的执着与不懈。道光十七年（1837），戈氏与王嘉禄合刊《宋七家词选》。戈氏于《周公谨词选跋》中记述道：“惟用韵则逊于梦窗，是其疏忽之处。予此选，律乖韵杂者，不敢乱收。如《木兰花慢》《西湖十景》洵为佳构，大胜于张成子《应天长》十阕，惜有四首混韵者，故仅登六首。其小序有云：‘词不难于作而难于工，不难于工而难于协。旨哉是言，可与知者道，难与俗人言尔。”[④] 又如在《史邦卿词选跋》中也有相似的论点：“集中如《东风第一枝》《寿楼春》《湘江静》《绮罗香》《秋霁》

---

① 戈载：《姜尧章词选跋》，《词籍序跋萃编》，第 239 页。
② 沙先一：《声韵探讨及词风演进》，《文史哲》2008 年第 2 期。
③ 顾千里：《吴中七家词序》，清道光刻本。
④ 戈载：《周公谨词选跋》，《词籍序跋萃编》，第 379 页。

皆推杰构，正不独汲古阁所称‘醉玉生春’‘柳发梳月’也。惟《双双燕》一首，亦脍炙人口。然美则美矣，而其韵庚、青杂入真、文，究为玉瑕珠类。予此选律韵不合者，虽美弗收，故是词割爱从删。”[①] 戈氏选词严守韵部标准，如有违反，虽为佳构亦“割爱从删”，“虽美弗收”。王国佐在序中赞扬曰：

夫词至南北宋极其盛矣，汲古阁刻《宋名家词》，专集多所未收，已有六十家之多，而黄茅白苇，采撷为难。顺卿曾择其佳者，为《六十家词精选》，兹复于其中取出周清真、史梅溪、姜白石、吴梦窗四家，益以周草窗、王碧山、张玉田三家，掇其菁华，归于粹美。凡讹谬舛错之处，参辑博考，惟善是从。庶几古人之名章隽句始见其真，而韵与律稍有疏者，必汰去之，以见谨严。此真词家之津梁也。[②]

由于戈氏坚持严格的韵律标准，他在选词的过程中经常“依律校词”，“依韵辨误”，依照韵部来校勘唐宋词在传抄过程中产生的错误。如《宋七家词选》中所选之《清真集》中有校语：

其有介于两可者，则以方千里、杨泽民、陈允平和词相证。如《南乡子》……结句“共剪西窗蜜烛”，《片玉集》作“如今谁念凄楚”，和词皆押“烛”字；《西河》“酒旗戏鼓甚处市”，“市”，汲古阁作“是”，和词皆作“市”；……[③]

再如所选王沂孙《花外集》中校正曰：

《扫花游》“迢递归梦阻”，“递”字《历代诗余》作“遥”，此字

① 戈载：《史邦卿词选跋》，《词籍序跋萃编》，第266页。
② 戈载：《宋七家词选》，清光绪刻本。
③ 戈载：《宋七家词选》，清光绪刻本。

宜仄。

《淡黄柳》中“料青禽、一梦春无著”，“著”字，《绝妙好词》本作“几”，失韵。

《长亭怨慢》“泛孤艇、东皋过遍”，“遍”字，《词综》作“讯”，失韵。①

又如所选吴文英《梦窗词》中校正曰：

《解连环》“思和云积”，“积”字，汲古阁本原作“结”，出韵。

《西河》“去天半咫”，“咫”字，汲古阁本原作“尺”，失韵。

《女冠子》“疑情谁语”，“语”字，汲古阁本原作“想”，出韵。②

戈载在校正严守词律者的词作时，经常利用“律校法”来补充传统的“互校法”“他校法”等校勘法，取得了一些成绩，应该给予肯定。然而，戈氏在制作《宋七家词选》时，为了使所选之词符合他所设计的韵部体系，不惜“改古律今”来规范词韵体系。

清初的词学家在研制词韵书籍，进行词韵研究的过程中，已经发现了唐宋各家词人所守之韵有宽有严，不尽相同，词学家们于是提出“借叶”“古韵叶”“方言叶”等理论来进行解说。而有些词学家则反对词有“借叶”等说法，直接批评词人未能守韵，认为唐宋不严守格律者所作之词的用韵是错误的。如康雍之时的许昂霄在评注陈允平《绛都春》（飞梭庭院绣帘闲）一词时谈到：

“痕”字、“昏”字，不宜与“寒”“娟”等字同叶。③

---

① 戈载：《宋七家词选》，清光绪刻本。
② 戈载：《宋七家词选》，清光绪刻本。
③ 许昂霄：《词综偶评》，《词话丛编》本，第1563页。

陈允平原词如下：

秋千倦倚，正海棠半拆，不耐春寒。殢雨弄晴，飞梭庭院绣帘闲。梅妆欲试芳情懒，翠颦愁入眉弯。雾蝉香冷，霞绡泪揾，恨袭湘兰。　悄悄池台步晚。任红薰杏靥，碧沁苔痕。燕子未来，东风无语又黄昏。琴心不度春云远。断肠难托啼鹃。夜深犹倚，垂杨二十四阑。

许昂霄批评南宋大词人陈允平“落韵”。陈允平，字君衡，一字衡仲，号西麓，宋末元初四明鄞县（今浙江宁波鄞州区）人。有词集《日湖渔唱》和《西麓继周集》，各存词86首和123首，还（其中）有5首有调名而无词，共计209首。其《西麓继周集》尤以遍和周邦彦词闻名，模仿到字声都很少有差别。宋理宗景定年间（1260—1264），陈允平参与杨缵、张枢等组织的临安吟社，互相唱和，在景定四年（1263）创作了著名的《西湖十咏》，可见陈允平之词学功力，然许昂霄批评其词“落韵”。许昂霄用极其挑剔的眼光去对待一位宋词大家，其目的就是“借古讽今”“借古诫今”。

戈载的“改古律今”亦是如此。除了正常的利用对校、他校对宋词用韵情况进行裁断之外，戈氏还时时篡改古词的用韵情况，意图用这种手段来达到规范今人创作的目的。周学浚曾写信给杜文澜，指出戈氏的这种做法：

顺卿好改宋词本字，如梦窗《高阳台·咏梅》结句“叶底青圆”，谓梅子也，改“青”作“清”，便失本意。又《满江红·过淀山湖》云：“浪摇晴栋欲飞空。”语极生动，改“栋”作“练”，则索然矣。[①]

戈氏为了建立一套严格的词韵体系，把本来意境优美的词作篡改得索然无味。杜文澜也指出：

① 杜文澜：《憩园词话》卷四，《词话丛编》本，第2939页。

> 又选宋七家词，采取精当，核律亦严。惟宋词用韵太宽，往往不分四呼七音，而以乡音意为通转。选中有佳词韵误者，辄改其韵。未免自信过深，招人訾议。余拟就所选各词，改还原文，注明出韵，俾后人知所弃取。①

戈氏的行为遭到了时人的批评，杜文澜更是将戈氏臆改之处“改还原文，注明出韵。”王易在《词曲史》中亦谈到：“《续绝妙好词》《续草窗》录宋末至清中叶词，所选皆尚纯正，惟古人用韵处，或改之以就已说。”②

戈氏于词韵研究真可谓已入“魔道”，其实，这个问题需要更加通脱的思想观念：“时有古今，地有南北，字有更音，音有转移。”③ 陈第在批评“叶音说”时亦强调不可“以一地概四方，以一时概千古”，“一郡之内，声有不同，系乎地者；百年之中，语有递转，系乎时者也。”④ 正因为词学未上升到官学的地步，词人在填词过程中就表现出了更多的自由因素，有些词人在填词过程中以方言叶韵、以古诗叶韵、甚至也会利用通转，但这些都不能算成“落韵”之误。戈载“改古律今”本来是希望规范今人之创作，但其结果却可能恰恰相反，带来不良影响：一是词韵过于谨严，会限制词人的创作，浙西词派谨守《词律》之四声规范，就一度造成了浙西后学的捉襟见肘。二是造成词人、词学家对《宋七家词选》文本的怀疑，最终损害了此书的范本价值与传播价值。诚如冯煦所论：“所选七家，即墨守其说，名章佳构，未尝少有假借。然考韵录词，要为两事，削足就屦，宁无或过。且绮筵舞席，按谱寻声，初不暇取礼部韵略，逐句推敲，始付歌板。而土风各操，又讵能与后来撰著逐字吻合邪。”⑤

当然，戈载“改古律今”的出发点是好的，我们也不禁为戈氏在词韵

---

① 杜文澜：《憩园词话》卷二，《词话丛编》本，第 2868 页。
② 王易：《词曲史》，东方出版中心 1996 年版，第 385 页。
③ 龙宇纯：《韵镜校注》，艺文印书馆 1999 年版，第 283 页。
④ 陈第：《读诗拙言》，引自何九盈《上古音》，商务印书馆 1991 年版，第 12－13 页。
⑤ 冯煦：《蒿庵论词》，《词话丛编》本，第 3599 页。

研究上的辛勤耕耘所折服。但是，读者一定要清醒地认识到戈载“改古律今”的目的，不能因此而简单地批评古人词“落韵”。诚如王鹏运之批评：“宝士著书，动谓宋词失韵。余谓执韵以绳今之不知宫调者则可，若以绳宋人，似尚隔一层也。”①

① 张正吾：《王鹏运研究资料》，漓江出版社1996年版，第188页。

清代词律批评体系建构与词体研究特色申说

刘少坤

（河北大学文学院）

内容提要：治词当先识律。词律是词体的核心要素，直接关系到词体的破与立，若远离词律而谈内容、题材、风格、艺术特色，甚至沿用其他视角如诗学视角来套路词学研究，那么所谓的“词学研究”很可能已经偏离词学轨道，研究客观性势必会大打折扣。正源于此，系统开展明清词律文献的整理与研究、阐发明清学人于词律上的建树显得十分必要，这对深化认识词律及词体发生发展的过程以及梳理明清人的词律成就有重要意义。

关键词：词律　体系　构建　特色

词律作为词创作的规范，既有着其规范词体的作用，又有着规范词的内容、风格的作用。到了明清，词律学成为一门专业的学问：“论律诸家，亦以清代为胜”①，关系到词体“破与立”的词律研究，亦达到了鼎盛阶段。词学家们日以孜孜地探讨词律的内涵、外延，以及词律所包含的词的题材风格的要求，并由此而分化成词谱、词调、词乐、词韵等几大领域。这几大领域相互独立又相互交叉，共同构筑了清代词律批评理论的体系。

① 吴梅：《词学通论》，复旦大学出版社 2006 年版，第 117 页。

一

从文化史角度来看，相对于诗文“经国之大业，不朽之盛事”的政教功能，词体作为后兴的娱情乐体，是从燕乐曲子发展而来，隶属俗乐系统。其娱宾遣兴的性质，决定了其诞生初期自由活泼、新鲜生动的特质。而这种特质，也含有乐律并不严整的特点，故我们翻看唐五代词尤其是民间词时，就会发现句法不一，平仄各异的情况很普遍，很难总结出规律。而白居易、欧阳炯、温庭筠、李煜、冯延巳等文人参与创作，把近体诗的一些因素日渐融入到词体之中，词体日益表现出形式规整、内容雅致的特征。

到了北宋中后期，由于欧阳修、苏轼等人进一步参与词体创作，词体日渐走向案头化的道路。这一时期，传统和乐的词体亦一直发展，然出现庸俗化现象，阻碍了词体的正常发展，这进一步促进了词体的案头化进程。虽然以李清照为代表的歌唱派词人反对这种句读不葺的创作方法，然案头化的趋势已成为众多不甚通晓乐律的文人参与词体创作的更佳选择。

案头化的词作亦因作者的人格魅力而影响深远，如苏轼作《念奴娇·赤壁怀古》，因此而诞生《大江东去》《酹江月》《杏花天》《赤壁谣》等多个词调，产生了巨大影响。而后歌唱派与案头派并行，直至宋元之后，词乐逐渐亡佚，曲体兴盛，词体完全沦为一种案头的创作。正如夏承焘《唐宋词字声之演变》所言：“大抵自民间词入士大夫手中之后，飞卿已分平仄，晏、柳渐辨去声，三变偶谨入声，清真遂臻精密。惟其守四声者，犹限于警句及结拍。自南宋方、吴以还，拘墟过情，乃滋丛弊。逮乎宋季，守斋、寄闲之徒，高谈律吕，细剖阴阳，则守之者愈难，知之者亦鲜矣。”[1] 清晰地勾勒出唐宋词声韵演变的轨迹。

唐五代宋元时期，词体创作兴盛，而研究相对滞后，词学著作寥寥可数。王灼《碧鸡漫志》、沈义父《乐府指迷》以及传为张炎所作《词源》

---

① 夏承焘：《唐宋词字声之演变》，《唐宋词论丛》，《夏承焘集》第二册，浙江古籍出版社1997年版，第52页。

最为大家所熟知，其间亦包括一些词律方面的探讨。《碧鸡漫志》有关词律的研究主要有两个方面，一是有意识地梳理词调的来源及声情，二是论及词乐之源以及词乐特征，指出词“以句为拍”的节奏特征。《乐府指迷》则多论及字声，希望时人填词模仿周邦彦之作。《词源》上卷系统梳理了燕乐理论，并标示了二十八调的住字等基本乐理问题，这为后人参破唐宋词乐提供了坚实的基础。下卷理论亦强调字声，他标榜姜夔词，其所作《红情》《绿意》二调，即借用姜夔所创《暗香》《疏影》二调创作而成，句法完全一致，字声差别亦不大。《词源》附录的杨缵《作词五要》其三云：“填词按谱。自古作词能依句者已少，依谱用字者百无一二，词若歌韵不协，奚取焉！或谓善歌者融化其字则无疵，殊不知详制转折，用或不当则失律，正、旁、偏、侧，凌犯他宫，非复本调矣。”[①] 亦直指填词按谱是作词之基本要求。

另外还有一些散论，如晁补之谈论苏轼词：“苏东坡词，人谓多不协律，然横放杰出，自是曲子中缚不住者。”[②] 李清照《词论》亦言：“至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻，学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗耳。又往往不谐音律者。”[③] 南宋陆游谈苏轼时亦言：“世言东坡不能歌，故所作乐府词多不协。公非不能歌，但豪放，不喜剪裁以就声律耳。试取东坡诸词歌之，曲终，觉天风海雨逼人。”[④] 以至于明清之后，词学界围绕苏词能否歌唱的争论就一直未中断。然正如前文所言：相对于唐宋词创作之兴盛，词学文献则甚少，词律文献就更少了。正由于词律文献少之又少，使得词律问题成为学界研究的难点。但另一方面，正是由于这些弥足珍贵的文献，为后来的研究提供了诸多线索。

从元至明中叶，词创作较为沉寂，词学研究尤其是词律研究亦是如此。直至明代晚期，张綖《诗余图谱》等词谱类著作的诞生，迎来了词学

① 张炎：《词源》，《词话丛编》本，中华书局1986年版，第267页。

② 吴曾：《能改斋漫录》引晁补之语，上海古籍出版社1979年版，第469页。

③ 李清照著，黄墨谷辑校：《重辑李清照集》，中华书局2009年版，第53页。

④ 陆游：《老学庵笔记》卷五，《宋元笔记小说大观》本，上海古籍出版社2001年版，第3498页。

研究的高峰，亦开创了词律研究的新时代。

二

词律包含乐律与格律两层意思：词的乐律属于音乐学范畴，它是词体的原生态范畴，是词体演唱过程中形成的规范。而词的格律则属于音韵学范畴，它是词乐散佚后，人们为了便于创作而用字声平仄填词重建的一整套新规范。明清词律研究亦是从这两个方面展开的，由此，我们把清代词律研究分为两个大的模块：即词体的音乐研究与词体的格律研究。

从词乐研究来看，又可分为两部分，一是词乐理论研究。由于词乐散佚，研究唐宋词本来面目是有清一代词学家一直探讨的重要话题。方成培《香研居词麈》、凌廷堪《燕乐考原》、陈澧《声律通考》、戴长庚《律话》、郑文焯《词源斠律》深入研究燕乐理论，在词乐研究上取得了重大突破，他们解答了词乐的诸多概念、范畴，考证了燕乐乐律以及二十八调的结音等等，“词为唐宋时之俗乐乐体”观念最终成为学界共识。

一是词乐演唱实践。词乐演唱实践又可分为两类，一类是收入到《南词定律》《校正北西厢弦索谱》《太古传宗》《九宫大成南北词宫谱》《纳书楹曲谱》《吟香堂曲谱》《遏云阁曲谱》《六也曲谱》等曲谱中的词作。在戏曲漫长的形成发展演变中，诸多词作或单支独唱、或被揉入到套曲之中，成为戏曲的重要组成部分。清中叶，许宝善从《九宫大成南北词宫谱》中摘录词调编成《自怡轩词谱》，收词 174 首。后谢元淮在《九宫大成》与《自怡轩词谱》基础上，编制了《碎金词谱》。《碎金词谱》初刻为道光二十四年，初刻本六卷，收《九宫大成》所录词调 180 个，唐宋大曲 10 首。道光二十八年，刊刻增订本《碎金词谱》，包括《碎金词谱》十四卷、《续谱》六卷、《碎金词韵》四卷、《填词浅说》一卷、《养默山房诗余》一卷五部分。收词调 637 个，词作 879 首（不含《养默山房诗余》）。虽然许宝善、谢元淮以曲乐唱词的方法不可能恢复唐宋词歌唱，然其尝试非常有益于词律研究。另一类是翻译并演唱姜夔《白石道人歌曲》旁谱十七首。宋代词乐文献中，最为著名的莫过于姜夔《白石道人歌曲》中所保存的“十七首旁谱”。自从清代发现了元末陶宗仪 1350 年手抄的

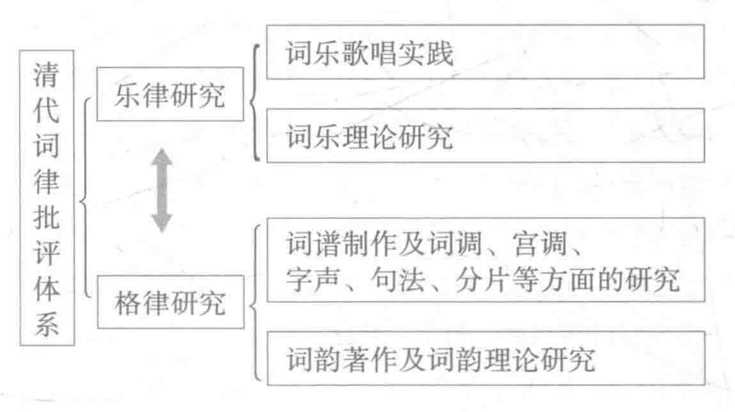
《白石道人歌曲》后，词学家们开始注意到书中 17 首用俗字谱记写的词调歌曲。惜这些字谱难如天书，词学家多于此束手无策，即使四库馆臣这样一个英才济济的群体亦是如此："惟自制曲一卷，及二卷《鬲溪梅令》《杏花天影》《醉吟商小品》《玉梅令》，三卷之〔霓裳中序第一〕，皆记拍于字旁。宋代曲谱，今不可见，亦无人能歌。莫辨其似波似磔，宛转欹斜，如西域旁行字者，节奏安在？"[①] 方成培《词麈》、凌廷堪《燕乐考原》、陈澧《声律通考》、戴长庚《律话》、张文虎《舒艺室余笔》对燕乐乐律的研究以及词乐俗字谱的破译为"十七首旁谱"的翻译奠定了坚实的基础。之后，夏承焘、杨荫浏、刘崇德诸学者进行了破译。各家翻译对旁谱谱字的认同无甚差别，旋律亦相差无多，不同主要是宫调的调值与节奏的处理方面。新中国成立后，杨荫浏还组织著名歌唱家姜嘉锵、单秀荣进行了演唱，十分悦耳。

从词体的格律研究模块来看，亦可以分为两类，一类是词谱著作及其附带的字声、句法、分片等研究。明清二代，词谱书籍多达五十余种[②]。清代词谱文献主要有吴绮《选声集》、赖以邠《填词图谱》、万树《词律》、王奕清《钦定词谱》、郑元庆《三百词谱》、李文林《诗余协律》、许宝善《自怡轩词谱》、林栖梧《词境》、舒梦兰《白香词谱》、秦巘《词系》、叶申芗《天籁轩词谱》、钱裕《有真意斋词谱》、谢元淮《碎金词谱》、管沄《弹箫馆词谱》等等。这些词谱不仅罗列了诸多例词，更为重要的是其中有关词调、宫调、字声、句法、分片等方面的研究细致入微，成就巨大，如万树强调的"又一体""词无衬字""去声字例"，郑文焯强调的"入声字例""不在韵而在声"等理论范畴，影响巨大。

另一类是词韵著作及其附带的词韵研究。唐宋词用韵情况比较复杂，词学家很难对唐宋词词韵韵部情况进行归纳。然词韵又是词体的重要组成部分，对词体有着特殊的意义，故得到清人的重视。自沈谦《词韵略》开始，词学家们对词韵的研究日渐深入，之后出现了大量的词韵著作，其中

① 永瑢等：《四库全书总目·白石道人歌曲提要》，中华书局 1983 年版，第 1819 页。
② 据江合友：《明清词谱史》，上海古籍出版社 2008 年版。

以戈载《词林正韵》最为著名。《词林正韵》的刊刻，标志着对词韵的要求达到了空前的严密。而词韵的字声情况又与每个词调的结音、声情有着密切的关系。如周济就指出："东真韵宽平，支先韵细腻，鱼歌韵缠绵，萧尤韵感慨，各具声响，莫草草乱用。阳声字多则沈顿，阴声字多则激昂。重阳间一阴，则柔而不靡。重阳间一阳，则高而不危。韵上一字最要相发，或竟相贴，相其上下而调之，则铿锵谐畅矣。"[①] 韵脚所属韵部的不同对词调乐调声情有着重要意义。这些研究成果代表了清代词学家在词韵上的努力，他们以独立的思考来审视唐宋词的用韵情况，并提出一系列重要观点，使人们对唐宋词体的认识逐渐加深。



三

大量词谱、词韵著作的刊刻，日渐成为词人填词准的。词谱又分为平仄谱、四声谱、工尺谱，不同的词人、词派采用不同性质的词谱作为填词规范，其中既有群体风尚，亦有个体选择，有的词谱传播甚为广泛，有的词谱却只能束之高阁，未能施展其价值。同时我们也需要注意到词学批评、创作与词律批评表现出发展的不平衡性。

如阳羡词派是清初最重要的词派，主要活动在顺治年间和康熙前期。阳羡词人崇尚苏轼、辛弃疾，词风雄浑粗豪，悲慨健举，尤以陈维崧最为突出。当时在陈的周围还聚集了一批与之风格相近的词人，如曹贞吉、万

① 周济：《宋四家词选目录序》，《词话丛编》本，第1645页。

树、蒋景祁等，相互唱和，一时颇具声势，为清词的中兴作出重要贡献，其所依从词谱为张綖《诗余图谱》、程明善《啸余谱》、赖以邠《填词图谱》，句法紊乱，平仄不一，甚有依从词谱而错讹者。万树本是阳羡词派的代表人物，经过十七八年的努力，编制完成皇皇巨著《词律》。然而，《词律》并未为阳羡词派所使用，反而成为浙西词派填词圭臬："务求考订精严，不敢出《词律》范围之外，诚以《词律》为确且善耳。"[1] 浙西名家采用《词律》作为创作规范，甚至不敢越雷池一步。而这样做的结果，就是浙西词派把词学范畴与词律要求统合起来。词人如果创作具有"清空"意味的词，不仅要在内容、风格乃至创作心态上进行修炼，而且还要严守四声、句法、章法等格律方面进行努力，其作品表现出词律严整、词风清雅的趋向。当其他词人仍然以非常宽松甚至有讹误的平仄谱填词时，浙西词派却已经采用了万树《词律》设计的严密词谱填词，这无疑能大大提高浙西词派的声誉。

再如，作为官修巨型词谱《钦定词谱》，成就颇大。然词谱专著的最大价值应该在于它的传播性，由于《钦定词谱》为内府刊刻，整个清代只刊刻过两次，流传到宫外的数量很少。且《钦定词谱》录体竟达 2000 多个，其尊贵的身份与浩大的卷帙限制了《钦定词谱》的传播与接受，很大程度上削弱了它的实用功能。

相对于《钦定词谱》的"曲高和寡"，《词系》的坎坷命运更让人嘘唏不已。作为清代研究型词谱著作的殿军，秦巘在《词系》上花费的心血颇多。他全面比较了明以来的词谱，认真总结各种词谱的得失，最终选择以《词律》为蓝本，于其缺者增补，讹者纠正。《词系》的成就非常突出，他针对万树《词律》的缺憾提出"四缺六失"，并改进了词谱体例，达到了词谱著作的新高峰。然而，由于家中失火，经济困顿，未能付梓。后家国变迁，新文化运动之后，填词作诗之道渐趋穷途，如此厚重的一部词谱，未能发挥其价值，诚可叹也。

而一些小型词谱，其定位即为实用，故有清一代，一再翻刻，如张綖

---

① 田同之：《西圃词说》，《词话丛编》本，第 1473 - 1474 页。

《诗余图谱》、程明善《啸余谱》、赖以邠《填词图谱》以及后来的《白香词谱》，成为词人们的案头必备之书。尤其是《白香词谱》，虽为晚出，然考订详实，选择常用词调一百个，选词又非常精审，翻刻达二十余次，影响非常深远。

此外，还有一些词人，不依从时人所作词谱，而是根据自己崇敬的词人作品直接进行创作，提出“效……体”新方法。严格来说，“效……体”并非清人所创，这种做法宋代就有，如苏轼曾效仿柳永词，辛弃疾效仿李清照词，方千里陈允平效仿周邦彦词等等，几至句法、用韵、字声无一差别。清人如蒋敦复、郑文焯等人亦多有“效……体”，严格按照唐宋时期词律严谨之作进行填词。这种方法虽然有些笨拙，却能与唐宋词契合，其严密填词的做法得到了一些学者的赞扬。

清代众多词谱为填词者提供了范本，大大方便了词人填词，规范了清代词人的创作，功莫大焉。

四

辛亥革命后，作为传统词学的承继者，以晚清四大词人的弟子们为中心继续深入研究词律，取得了诸多突破。除了传统的词学批评文献外，批评阵地与批评样式出现了很多新变化，词律研究又掀起了一个小高峰。

现代大学为词学家们进行词学研究与词学传播提供了新的平台，词学家们开始以大学为据点从事现代意义上的高等教育与学术研究。以大学为中心进行词学教育，这是新时代的研究方式。它打破了传统以地域为词学流派或词人集社特点的格局。大学把许多优秀的词学大家吸引到大学教育中来，这些大家通过班级授课的方式培养学生，而学生来自五湖四海，毕业后很多人又回到五湖四海，这样就扩大了词学家的影响力。有些大学还由很多共同研究词学的学者组成，他们相互交流、相互唱和，促进了词学研究与词律研究的进步。如载于《词学季刊》中的消息《南北各大学词学教授近讯》谈到：

南北各大学学词教授，据记者所知，南京中央大学为吴瞿安

(梅)、汪旭初(东)、王简庵(易)三先生，广州中山大学为陈述叔(洵)先生，湖北武汉大学为刘洪度(永济)先生，北平北京大学为赵飞云(万里)先生，杭州浙江大学为储皖峰先生，之江大学为夏瞿禅(承焘)先生，开封河南大学为邵次公(瑞彭)、蔡嵩云(桢)、卢冀野(前)三先生，四川重庆大学为周癸叔(岸登)先生，上海暨南大学为龙榆生(沐勋)、易大厂(韦斋)两先生。除吴卢两先生兼治南北曲外，余并词学专家。[①]

吴梅在东南大学进行词学授课，很快就编写了《词学通论》一书。这本授课讲义，颇为深刻，其中对词律、词韵、词乐之研究达到了新时代的较高水平。此书于20世纪二三十年代先后在东南大学、中山大学、商务印书馆等处刊行，影响颇大。

《词学季刊》与《同声月刊》两大期刊，更是成为词学家们论战的两大阵地。二刊皆为龙榆生主办，《词学季刊》自1934年出版创刊号，至1936年9月，共发行11期。撰稿者来自中央大学、北京大学、浙江大学、武汉大学、暨南大学、重庆大学、之江大学等著名高校的国内词学界俊杰之士。《同声月刊》自1940年12月出版第一期，至1944年4月共发行39期。由于《同声月刊》为汪伪政府粉饰统治的一种工具，时又值国内最为黑暗时期，《同声月刊》的稿件质量与《词学季刊》相比，逊色不少，但其中仍然有许多经典的论文。二刊作为词学传播史上两朵奇葩，在词学发展史上具有十分重要的地位。

此时期在词律研究方面有突出贡献的词学家主要以四大词人的弟子及其再传弟子为主，他们在这一时期的词律研究中处于核心位置。主要人物有夏敬观、沈曾植、蔡嵩云、赵尊岳、陈思、陈能群、陈运彰、任二北、吴梅、夏承焘、龙榆生、刘永济、陈匪石、唐圭璋、林谦三等等，他们沿着传统词律学的成就，更加深入辨析清代词律成果，思考词律建设中的偏差与错误，完善词律学的体系。

---

① 《南北各大学词学教授近讯》，《词学季刊》创刊号，第220页。

例如夏承焘先生既是传统词学的总结者，亦是现代词学的开拓者。他继承了晚清词学家的卓越成就，又对传统词学进行了多方面的开拓。他以无征不信的严谨态度研究词体、词乐、词律和词史，扩展了词学研究的领域，在词人年谱、词论、词史、词乐、词律、词韵以及词集笺校诸方面均取得突破性成果，拓展了词学研究的疆域，构筑了严整的词学体系，大大提高了词学研究的总体水平，为词学走上系统化、理论化道路做出了突出贡献。

同时我们也注意到，由于新文化运动，尤其是白话文运动的推进，传统的词学研究遭受到沉重打击。而新中国成立后的语言、文字改革，使得整个传统语言体系被颠覆，文学的社会价值观更促使大批学者转向注重词的社会意义，词学研究亦是如此，基本视词为诗体之一种。随着老一辈词学家的逝世，传统词律批评日渐式微。21 世纪以来，这种情况才得到一定程度的改观。

总而言之，清代词律批评理论发展历经二百余年，取得了丰硕的成果，得到了时人与后人的继承与发扬。清代词学家深入到唐宋词内部，窥测到了唐宋词的诸多特质，给人们正确认识词体起到了重要作用，在清代词学研究中占有重要地位，具有重大的词学史意义，其深刻的学术思想与系统的研究方法也深泽后世。

论清末民初词体声律学的新变

昝圣骞

（南京师范大学文学院）

内容提要：清末民初是词体声律学结穴传统、孕育新变的一个重要时间节点。前代词体声律研究理论在这一时期得到整合，并在《词通》中建立起较完备的学术体系。晚清以来重音律、尚乐声的研究思路也开始向重格律、倡吟诵的方向转换，开拓出新的研究空间。在校勘上律校法取得重大收获，在创作上朱祖谋、郑文焯等大家推出律文兼美的典范之作，这些实践上的成功使得词体声律学牢牢扎根于词坛，成为词学批评中的流行话语，甚至引发激烈论争。而对报刊、图书和大学讲堂等学术传承传播新媒介的运用，又为词体声律学不断赢得新的发展契机和活力。

关键词：词体声律　清末民初　徐绍棨　陈锐　现代词学

词体声律概指词体体制规格与构成法则，是词乐音律与文词格律的有机结合，具体包括字声抑扬、句度伸缩、韵叶变换、按谱行腔等方面的协配规律和节奏呈现。词体声律学，即有关词体声律的学问或学科。它兴起于唐宋，沉潜于元明，繁荣于清代特别是晚清，促成清代词学“守律”“审音”之盛[①]。到清末民初即约19世纪末至20世纪20年代初[②]，词体声

---

① 张尔田：《彊村遗书序》，《词学季刊》创刊号，1933年。

② 将词体声律学的“清末民初”的起点放在19世纪末，是考虑到1896年朱祖谋进京从王鹏运学词，自此登上词坛。将终点放在20世纪20年代初，是考虑到1920年前后郑文焯、缪荃孙、沈曾植、陈锐等词学家相继离世，朱氏《彊邨丛书》补校完成，而刘毓盘、吴梅等人走进大学课堂讲授词曲，词学队伍更新换代，词学研究进入现代。

律学的发展进入到一个以整合与突破为主题的时期，在体系建构、理论整合、研究思路转换、实践拓展和传承传播方式等诸多方面发生了一系列引人瞩目的新变，开启了现代化进程。考察清末民初之际词体声律学由传统而现代的演进历程，可以更好地继承近现代词学的丰厚遗产，为当代词体及文学声律研究提供借鉴。然而遗憾的是，当前除“清末四大词人”外，学界对清末民初这一词学的现代转型期关注较少。而且词体声律学的研究一向比较薄弱，相关学术史的梳理更乏人问津①。本文试作一尝试性探讨。

一、理论整合与体系建立

有清一代，包括《词律》《词林正韵》等对词体格律规范的重建，《香研居词麈》《声律通考》等对词乐宫律的考原，杜文澜、江顺诒、郑文焯等人对填词选声叶韵法则的归纳，谢元淮、沈曾植等对词唱法的探索，周济对词调声情的阐发等等在内，词体声律学下的基本分支领域都已得到开拓并取得很大成绩，一个较完整的传统词体声律学体系已经隐隐若现，亟待相应理论“话语”的建设。加之清末词坛“音律热”降温而四声五音之说越辨越繁，词家莫衷一是，客观上也要求对前代文献和理论重加检视和贯通。所以这一时期的词体声律学者多具有整合已有成果、建构学科体系的意识，并且出现了首部通论式专书《词通》。

徐绍棨遗著《词通》是清末民初之际传统词体声律学体系建立的标志。首先，作为第一部词体声律研究专书，《词通》的出现说明传统词体声律学经过长期发展已趋于成熟，初步具备了独立成为一门词学学科的基本条件。传统词学体系的建立以晚清江顺诒、宗山《词学集成》为标志。《词学集成》以词源、词体、词音、词韵为“纲”，词派、词法、词境、词品为“流”，体现了以词体学为本，其中又以词体声律学为基的思想。这一思想在晚清词坛是一种共识。所以词体声律学能够从词学众多分支中率

---

① 彭玉平教授《民国时期的词体观念》（《文学遗产》2007 年第 5 期）、陈水云教授《近现代词学史上的文体批评》（《词学》第二十三辑，2010 年）、曹辛华教授《论民国词体理论批评的发展及其意义》（《学术研究》2014 年第 1 期）等文章多着眼于宏观词体观念的变迁，高屋建瓴，未在声律研究成果及价值层面具体展开。

先“突围”并自成体系，在《词通》中结出硕果。其次，《词通》篇目设置较为完备，包含了词体声律学的所有基本分支。是书现存《论字》《论韵》《论律》《论歌》《论名》《论谱》六篇，加上散佚的《论调》《论句》《拾遗》三篇，分属词乐、词调、词谱、词律、词韵、词唱法六大方面，已经构成了一个完整的词体声律学系统。从清初查继超《词学全书》书目中暗涵词调、词谱、词韵三分法，到晚清《词学集成》以源、体、音、韵为词学之“纲”，一直在不断排列组合的传统词体声律学门类终于在《词通》中初步达到完备。第三，《词通》充分吸收并内化了前人成果，建立起一个兼具广度和深度的词体声律研究系统。是书每篇以一段总论领起①，其下包括若干节，节与节互相勾连，逻辑性很强。以《论韵》篇为例。在总论中，徐氏指出词韵实与宫调相通，在词乐失传之际，韵法更不得不谨。这一看法是近代以来戈载“韵不审则宫调之理失”和王鹏运“声亡而韵始严”等重要论见的结合。正文分成17节，每节讨论一个小问题，可以归纳为换韵、四声通叶（与曲韵的异同）、闭口韵不独用、乡音叶韵、古音叶韵（与诗韵的联系）、重韵和韵法不拘等七个方面。很明显，徐氏抓住了词体押韵有别于其他韵文的真正特点，在此基础上提出了“读之而叶即是韵”② 的重要思想。《论韵》篇的深刻性和全面性不仅超过同时代著作如陈锐的《词比·韵协》篇，即便和数十年后夏承焘的《词韵约例》（1947）比起来也不遑多让，更不用说此前那些以零散的印象式评点为主的词话了。其他《论字》《论律》诸篇皆如此类，九个篇章组合起来，就构成了一个完备有序的词体声律学系统。而且《词通》所建立的体系还有特殊之处，那就是以“自然见律”说为内核。这一点下文还会论及。要之，《词通》是清代词体声律学的集大成之作，标志着传统词体声律学体系真正建立起来。当然，或许是因为并非全帙，《词通》中缺少与所搭建

---

① 就《词通》的现存篇章来看，只有《论韵》《论歌》两篇有总领文字。但就其体例而言，每一篇当皆有总领文字，如《论字》篇“词之体格，成于句调声韵”以下至“旧谱之出入，可得而言焉”一段当即总领。而且赵尊岳氏发现《词通》残稿时，已觉其“序次偶有凌乱”（见龙榆生附记）。《词通》本来的面目，当与今日所见有所不同。

② 徐绍棨：《词通·论韵》，张璋编：《历代词话续编》，大象出版社2005年版，第510页。

的体系相对应的理论话语建设，我们也无由得知作者有关词体声律之学的整体看法。这不能不说是一个遗憾。

与《词通》类似，这一时期的词体声律学论著多具有整合已有成果、建立学术体系的意识，它们尽管系统性远不及《词通》，但在学理上也对词体声律学体系的完善做出了贡献。如张德瀛《词征》是这一时期诞生的具有集成形态和价值的大型词话，它的前三卷属于词体声律学范围，包括词体起源、词调、词乐、词韵、词律等内容，其特点和贡献是将前人研究成果串联在一起。如卷二专论词乐，依次介绍了十二律、燕乐七调、四旦二十八调、四清声等概念，编制了词调宫调表，抄录了《香研居词麈》中的二十八调住字表，摘编了《辽史·乐志》《宋史·乐志》《乐律全书》《燕乐考原》《香研居词麈》等文献，极便初学。又如其卷三论词韵，串联段安节《乐府杂录》、隋唐韵书、神珙《五音声论》、毛先舒《声音韵统论》、毛奇龄《古今通韵》等文献，将四声、五音、五声、韵部一一对应起来，成为作者的一大发明。戈载在《词林正韵·发凡》中提出而未实践地将声音韵统论与宫商等七音对应起来的问题，在此得到了初步落实。[①]从这些贡献中不难看出作者对前代词体声律学成果进行梳理与整合的明确意识。这与前代著作在词体声律理论方面或独创或因袭有明显的差别。民国初年出版的《词学初桄》《词学捷径》《词学指南》等词学普及读物因为需要为普通读者提供声律知识，对词体声律理论也进行了不同程度的梳理和整合，但其理论水平无法和《词通》《词征》相提并论。此外值得一提的，是这一时期词体声律学文献整理也具有集前代之成的特点，与理论整合相辅相成。郑文焯《词源斠律》和徐绍棨《词律笺榷》两部里程碑式著作最具代表性。郑著针对戈载校刊本《词源》中音律部分的讹误，征引大量文献，“校正律吕诸图表，可云无憾”[②]。其后蔡嵩云著《词源疏证》，相关内容“悉据《斠律》改正”（《词源疏证·述例》），而蔡校本《词源》

① 但从学理上看，“五声说与四声说乃一中一西，一古一今，两种截然不同之系统”（陈寅恪《四声三问》）强行牵合，龃龉甚多；从实践上看，填词至此，繁复已极，反而降低了可操作性。

② 吴梅：《词源疏证序》，蔡桢：《词源疏证》，中国书店 1985 年版。

又被唐圭璋编入《词话丛编》中，是以郑氏的斠订就内化为通行本《词源》的一部分，产生了广泛而持久的影响。徐绍棨《词律笺榷》充分利用晚清《词律》补订成果和新出《四印斋所刻词》，从调、体、句、声、韵五大方面系统斠订《词律》，凭借先进的声律观（详后）和精审的考辨，成为近现代词学史上《词律》补订及词格律研究的集大成之作。

二、研究思路的转换：从音律到格律

时至清季，词体声律学虽已产出累累硕果，却也面临着后继无力的困境，具体地说就是晚清以来以音律为词律、以合乐为目标的研究思路已开始局限词体声律学的发展。不仅词乐的恢复没有取得多少实质性进展，宫调之学“已与绝学无殊”[①]，本以合乐协律为旨归的四声、五音、韵叶的探讨也有演变成泥守前人词律的趋势，填词反受到束缚。有鉴于此，这一时期的词体声律学者在总结前人成就的同时，开启了思路的转换，即从谱式转向文本，从音律转向格律。这是清民之际词体声律学的一大新变和贡献。此时再讲“格律”，既有词谱学的支持，又有音律理论的关照，乃是从唐宋词体纷繁变化的实际情况出发，力求通过细致的文本比勘，找到更具普遍性的规律。与这一思路转换相应，词坛还出现这样一种思潮，即提倡用吟诵替代演奏来体认词体之“声”，以涵咏文字的音节律动来替代对词乐古调的苦苦追寻。这并非仅是词乐研究遭遇瓶颈后的权宜之计，而是远绍中国古代乐论、对词体之“声”进行重新诠释的努力，影响深远。

在清末民初之际词体声律学的格律转向中，郑文焯、陈锐、徐绍棨三位词学家从不同角度做出了重要尝试和贡献，引领了这一新潮流。得风气之先者当为郑文焯。郑氏提出的“词律之严密，不在韵而在声”[②] 的看法，尽管旨归仍在证明词体中音律与格律的配合关系，但思路实际上已从由音律规范格律转到由格律体现音律。他是从格律阐扬词体的音乐性的。一方

---

① 况周颐著、孙克强辑考：《蕙风词话广蕙风词话》，中州古籍出版社 2003 年版，第 88 页。
② 郑文焯著，孙克强、杨传庆辑校：《大鹤山人词话》，南开大学出版社 2009 年版，第 223 页。

面，郑氏指出宋词用韵"以声合不以部限"[①]，没有像近体诗韵一样严密统一的规则，针对的是戈载《词林正韵》以诗韵为参照，对唐宋词用韵强加部居的做法。而戈氏之所以这样做，源于他以叶韵协词乐的理念[②]。郑文焯则扬弃了这一思路。比如他所发覆的宋词中的大量异部夹叶，除姜夔词外并无音谱可证；而且就算是姜词也不是处处都可征之旁谱。这与戈载有明显差异[③]。另一方面，郑氏"词律之严在声"的看法，主要是他在四声特别是入声使用上的个人心得，并没有或者说无意以音谱参证，甚至不乏臧否古人以迁就己说的情况[④]。郑文焯"词律之严密不在韵而在声"的看法，重在从韵叶、字声等"格律"层面上探绎词体声律的规律，客观上冲破了晚清以来词体声律研究中音律论的笼罩，初步实现了由重音律到重格律的思路转换。

同样的思路转换在陈锐《词比》中体现得更加明显。陈氏认为，虽然不通音律而仅从格律入手做不到真正"合律"，但古人词作"韵协律调，曲尽精微"，确有法度可考，不能舍声律不讲。所以他也扬弃了道咸以来高谈宫调、侈论声韵的旧思路，转而深入文本之间，探寻词体声律的奥秘。（《词比·自序》）《词比》三篇，《字句》《韵协》《律调》，对句式、韵位和调律（节奏）进行了全面而细致的归纳与整理。如《字句》篇将词体句式分成单句、复句及句群三大类87种，每种样式下附有实例。其中对词体复句和句群或者称节奏群的整理，今天看来仍具有超前性。在此之前，虽然一些词话如张星耀《词论》中包含有对词体要素的分类研究，但

---

① 郑文焯著，孙克强、杨传庆辑校：《大鹤山人词话》，第169页。

② 如《词林正韵发凡》开篇即云韵是"填词之大要"，"韵不审则宫调之理失"。在戈载看来，词韵是表达词调所属宫调的关键，韵之所在即拍之所在，韵字字声与宫调起毕音可以也必须相配合。

③ 如郑氏认为姜词《暗香》《疏影》二调中"凡三字逗，皆用入声字，且审之皆叶，如却、得、压，次首之忆字并是。"（郑文焯著，孙克强、杨传庆辑校：《大鹤山人词话》，第100－101页。）这几个字的谱字差别很大，很难说有什么规律。

④ 如其论《解连环》调中入声字例，发现周、吴两家相同而姜夔词有出入，竟直言"若白石则不足征已"；而且在郑氏看来，吴词中有些以入作平之字，张炎用了平声，属于"少欠精细"。实则姜词有旁谱可据，张炎也向称精通音理；郑氏凭己意去取，只是一家之言。（《大鹤山人词话》第123、141页。）

都属于零碎的、印象式的研究；历代词谱对格律的研究虽较为集中，但多就一调一体而论，不成体系。直到此一时期《词比》开创性地系统整理了词体的句式、韵位、调律三要素，在对词体体制构成的把握和对节奏律动的体认上达到了相当高的水准，堪称龙榆生词体声调学的先声。[①]

作为传统词体声律学体系的建构者和集大成者，徐绍棨不仅把握到了词体声律研究的格律转向，而且试图从理论上对其加以提炼，那就是《词通》中提出的“自然见律”说。此说试图对词体声律在文本中的存在与表现进行总体把握，是徐氏《词律》斠订工作的理论总纲，也是《词通》的理论核心。其所谓“自然见律”或者说“律出于自然”包括两层涵义、两种“自然”：一是在合乐或者说不乖戾于音节的前提下，格律上不拘一格、自由发挥的“自然”；二是自由发挥中还有一定不移之处，是自然而然、不得不然的“自然”。两种“自然”矛盾统一于词体之中，表现于字、句、韵、歌等各个层面[②]。也就是说唐宋词格律有不拘一格、变化纷繁之处，也有一定不变、为词家所严守之处。前者是词体声律的“皮毛”，不管怎么变化，都不会动摇整体音节，就词谱而言就是不成为一体；后者是词体声律的“筋骨”，决定了一调之所以为调、一体之所以为体。那些锱铢必较，一字一声皆不敢有别于前代名家名作的词家，属于不知词体本有灵活处理的空间；另外一些认为词乐失传、声律已不可知所以不必讲的词家，又会对真正的声律视而不见，甚至有消解词体的危险。在徐氏之前，晚清学者张文虎曾提出将词体结构分为“筋节之处”和“其余有可出入者”两部分的看法[③]，与徐氏的思路接近，但不及后者成熟、系统。民国词学家夏承焘曾提出“宋词四声大抵施于警句及结拍”[④] 的观点，学理上正与徐

① 《词比》对词体声调节奏的体悟还有很多独到之处，如指出各词调标志性的体制特征，又如将“声调”的研究范围扩大到那些规模更大、更难以归类的句群，再如发掘词调中的“律调”“律体”等。这些看法都颇能刷新读者对词的认知，启发词体声律研究的新思路。

② 如唐宋词中衬字的增减看似随意，实则要么没有改变原有音节，要么改变了音节但于演唱无碍。又如词韵韵部不拘成法，有用古音、俗音、乡音叶韵的情况，还有难以归类的通借现象，韵位改换也屡见不鲜，实则只要“出于自然之音，读之而叶，即是韵矣”。（徐绍棨：《词通》，张璋：《历代词话续编》，第510页。）

③ 张文虎：《复毕子筠大令书》，张文虎：《舒艺室杂著甲编》卷上，光绪刻本。

④ 夏承焘：《四声绎说》，《中华文史论丛》第五辑，中华书局1964年版。

氏“自然见律”说一脉相承。

郑文焯从反拨晚清词体声律学家畸重音律、苛求词韵切入，初步展开由格律见声律的思路；陈锐将研究“阵地”全部转移至文本格律，探求句度韵协间的律动；徐绍棨则站得更高些，试图在思想上解决面对变化纷繁的词体时如何把握声律的问题。三家相得益彰，开创了词体声律学的新局面。

当词体声律之“律”从侧重于音律转到侧重于格律，那么声律之“声”势必要从重器声转向重人声。这一时期不少词体声律学者秉承古代乐论中“贵人声”的思想，强调词体的音乐美不仅在于乐器的演奏，更在于人声的演绎。人声对词体音乐性的演绎自然以演唱为优，但吟诵也能够做到。如况周颐认为词体音节之美正在于人声，且远非宫商律吕所能尽。他引用明人邹枢《十美词纪·梁昭小传》并加以发挥说：“箫管精蕴，暗行肉中，偷声换字，即在其中。声律之微，可由此悟入。如或问宫调之说，举此答之足矣。盖至此宫律断无不合，非合宫律亦断不足语此。”[①]“箫管”代表的是乐律，歌唱的主体则是人声。听梁昭的演唱，只知有歌声，不知有“箫管”，而歌声完美融合了“箫管”。歌唱可以体现并超越器声之美、音调之精。这就是“声律之微”。在词乐失传、音律成为绝学的情况下，正不妨尝试就文词格律、从唇吻喉舌间体认词体之声。人声“高下洪细，轻重迟疾，各有一定之响”[②]，所以靠吟诵来体味声调，辅助填词，是一种十分可行的办法。况周颐就很重视以诵读来体味词体音节，他指出：“学填词，先学读词。抑扬顿挫，心领神会。日久，胸次郁勃，信手拈来，自然丰神谐鬯矣。”[③] 他也很擅长吟词，“使着长腔，抑扬顿挫，非常好听。”[④] 然而词毕竟曾是配乐演唱的文体，就把握词体音乐性而言，不求演奏（唱）而求吟诵是否是一种退而求其次呢？也未必然。一些通音律的词（曲）家就从音乐实践的角度肯定了吟诵的合理性，指出

① 况周颐著、孙克强辑考：《蕙风词话·广蕙风词话》，第 88 页。
② 张德瀛：《词征》卷三，唐圭璋《词话丛编》，第 4117 页。
③ 况周颐著、孙克强辑考：《蕙风词话·广蕙风词话》，第 9 页。
④ 陈运彰：《我所认识的朱古微先生》，《人之初》1945 年第 1 期。

读起来朗朗上口的作品也往往易于协律配乐。如裘廷桢指出词只要“熟读四声，取其字面响亮者照谱填成”，就“字字能入笛管，句句能上丝弦”[①]。总之，此时期词体声律研究“以退为进”，舍器声而重人声，将词体从繁难的音律研究中解脱出来，反而接近了发扬音乐性的宗旨。这一观念构成了从晚清“词唱”“词之乐”（恢复词体音律）到民国“唱词”“乐之词”（新体乐歌）的学术理路中间环节，具有承前启后之意义。

三、实践拓展：结合校勘、创作和批评

清末民初之际词体声律学发展的新变不仅体现在研究思路的转换，还表现在词籍校勘、词创作及词学批评等领域的成功实践，获得了远多于前代的、甚至超出词体声律学学科外的关注和认可，而且反过来促进了词体声律学的发展。

运用词体声律之学于词籍校勘的律校法在清末民初取得很大实绩。晚清以来，鲍廷博等校刊《白石道人歌曲》、戈载校刊《宋七家词选》、杜文澜校刊《词律》，都曾采用律校法，然而瑕瑜互见，得失参半。这一方法真正出成果始于清末。一方面，律校法被广泛运用到大型词集丛刻的校刊中。如朱祖谋对词体宫调、平仄、韵叶的校勘是《彊村丛书》的“独绝之处”[②]，直接推动词籍校勘成为“非研经可比”[③] 的专门之学，促进了现代词学文献学的建设。另一方面，律校法在词别集校勘方面也取得了令人瞩目的成果，而且就词坛参与度和影响面而言甚至超过丛刻。道光中戈载选两宋精通音律词家周邦彦、姜夔、吴文英等人词作校刻《宋七家词选》，参用律校法，但多有臆改之处，后被杜文澜在重刻该书时一一恢复。到清末民初，吴克岐、陈锐、郑文焯校《乐章集》，王鹏运、朱祖谋、郑文焯

① 裘廷桢：《海棠秋馆词话》，《词话丛编续编》第 1333－1334 页。

② 吴熊和：《〈彊村丛书〉与词籍校勘》，《吴熊和词学论集》，杭州大学出版社 1999 年版，第 157 页。

③ 郑文焯：“盖校词非研经可比。词以声律为主，必知律而后可与言词。但索之诸本之异同，折中音谱之一是，即可毅然断之，不须沿汉经生师说存古之例也。”（郑文焯：《大鹤山人词话》，南开大学出版社 2009 年版，第 137 页。）

校《梦窗四稿》，成绩斐然。吴克岐《犬窝北宋词矩》选录柳永词140余首，“就其名之衍变，体之新古，调之双单，字之增减，声之平仄”①，加以考辨。朱祖谋历时二十余年四校梦窗词，勒为定本，引动清末民国词坛的“梦窗热”。清民之际词体声律学与词籍校勘有机结合，在丛刻和别集一广一微两个层面都取得了超越前代的成就。

朱祖谋、郑文焯等词家推出研创结合，律文兼美的典范之作，产生深远影响。晚清词坛上，尽管词体声律研究成为一种潮流，但始终未能和创作真正结合，“善言词者佥昧于律，知律者又不丽于词”（郑文焯《瘦碧词自序》）的现象很普遍。特别是戈载、黄曾等词体声律学家的词作“晦涩窳离，情文不副”②，引发谢章铤、项廷纪等人的质疑。朱祖谋、郑文焯、况周颐等大家登上词坛，才成功将研创结合，推出律文兼美的典范词作。朱祖谋词“斠律审体，严辨四声，海内尊之”③；郑文焯词“发言芬悱，按拍厉清，寄窈窕之深哀，谐声文于浩词”④。填词须严于持律的观念随朱、郑两大宗师的词作风行一时，影响力贯穿于民国始终。诚然，朱、郑之词在清末民初能成为公推的典范，严于声律只是其中一方面原因；但其成功的实践使得词体声律之学得到广泛认可，影响力大为提高，也是不争的事实。正如陈匪石所言，不喜欢谈声律的人也只能訾声律之词，不能訾声律之学——“谓红友诸人精于律而拙于词则可，谓其词之不工由于律之太细，则断断不可也。”⑤

词体声律还成为词学批评中的热门论题和流行话语，甚至引发激烈论争，这也是前代所不曾出现的。这一时期众多持不同文学观的学者都表达了对于词体声律的看法。传统派词家如朱、郑、况等宗师和他们的同侪及弟子不断阐扬严究声律的词学观，梁启超、胡适等持文学须改良或革命的

---

① 吴克岐著：《犬窝北宋词矩·出版说明》，江苏广陵古籍刻印社1996年版。
② 谭献：《复堂词话》，唐圭璋：《词话丛编》，中华书局2005年版，第4011－4012页。
③ 夏敬观：《风雨龙吟室词序》，《同声月刊》第二卷第八号。
④ 陈锐：《冷红词序》，郑文焯《冷红词》，《清代诗文集汇编》第782册。
⑤ 陈匪石著，钟振振校点：《宋词举（外三种）》，江苏古籍出版社2002年版，第211页。

学者，虽无意深研声律，但很重视词体的音乐性①。较早将词学视为学术之一门进行专力研究的学者，对于填词守律问题也有自己的看法。如吴梅在《词学通论》中提出六十字以下小令“四声尽可不拘”，长调“则宋时诸家往往遵守。吾人操管，自当墧从。”② 吴梅还制作了《中西律音对照表》，试图沟通中西音乐。不同学者因为立场不同所持词体声律观不同，但在重视音乐性这一词体的文体特性上则是一致的。词体声律问题不但为各派批评家所关注，还成为词学论争的多发地带。作用力越强，反作用力亦然；清末民初词坛声律说风行南北的同时，也不断引发填词是否要严守词律的争论。早先王国维曾批评晚近词家“审乎体格韵律之间者愈微，而意味之溢于字句之表者愈浅”③，是立足于意境论而对词体声律学热潮的反拨。随后在民初文坛的主力南社内部，“革命派”柳亚子、高旭等对填词严于持律甚不以为然，如柳氏坦言自己“疏于倚声颣律之学……弗谐时尚，复虑偭规越矩，重为当世诟病”④，“保守派”中王蕴章、庞树柏、姚锡钧、闻野鹤、陈匪石等多深受“清末四大词人”熏陶，赞同精究声律。如陈匪石把不讲声律视为近人填词易犯的两大弊端之一⑤，此后，在“新文化运动”同仁之间，对于词的体式要不要保留、保留到什么程度也有争论。钱玄同认为音律失传后词已不可歌，择调填词已失去意义，反对胡适创作新白话词以为作新诗之试验⑥。胡适则认为词调作为词乐之遗留，音节上自有其可观之处。不同立场的学者所持声律观虽不同，重视词体音乐

---

① 梁启超以词为音乐文学的一种而加以推崇，认为可以就词进行改良音乐的尝试。（梁令娴：《自序》，《艺蘅馆词选》，广东人民出版社1981年版，第2页。）胡适以填白话词为创作白话文学的一项“试验”，认为“凡可传之词调，皆经名家制定，其音乐之谐妙，字句之长短，皆有特长处。”（胡适：《答钱玄同》，胡适编：《中国新文学大系·建设理论集》，上海文艺出版社2003年影印本，第84页。）

② 吴梅：《词学通论》，复旦大学出版社2005年版，第5页。

③ 樊志厚：《人间词话乙稿序》，王国维：《人间词话》，人民文学出版社1960年版，第357页。

④ 柳亚子：《笠泽词征序》，《南社》第十集，1914年版。

⑤ 陈匪石：《与檗子论词书》云：“窃尝论近人为词，易犯之弊有二：五宫失传，四声不讲，破律则以碎金为藉口，失韵则以叔夏为护符，既非自度之腔，转多误填之调，此其一也。”（《民权素》1915年第4期。）

⑥ 钱玄同：《寄胡适之》，《中国新文学大系·建设理论集》，第82页。

性则相同，声律之学在不断扩大影响力的同时，也不断修正着发展方向。

四、传承传播方式：借助报刊、图书和大学讲堂

晚清以来，传统学术在与近代社会各种新媒介的“磨合”中不断丰富着传承与传播的方式。这在词体声律学这门成就最突出的词学学科上体现得尤为明显。借助报刊杂志、书坊图书、大学讲堂等多种新的传播媒介，词体声律学在清末民初由“学问”化、“国粹”化而常识化、讲堂化、民间化，不断获得新的发展契机和动力，呈现出前所未有的开放姿态。

这一时期词体声律理论的传播和影响的扩大借助了报刊这一新媒体。近代报刊的出现，影响了文学生产和消费的方方面面。传统气味浓厚的词体声律学非但没有落后于这一新潮流，反而以积极的姿态利用和开拓着报刊提供的批评和传播新空间。早在 1886 年，《益闻录》就发表过瘦鹤词人（邹弢）探讨词律宽严与声情表达的重要论文《词学刍言》[①]。到了清末，报刊业日渐繁荣，见诸报刊的声律派词家词作和研究成果也日渐增多。如郑文焯《鹤道人沽上词卷》、况周颐《玉梅词话》、陈锐《褒碧斋词话》都发表于《国粹学报》[②]。报刊的宣扬无疑强化了朱、郑等人的词坛盟主地位和他们严于声律的词作的影响力。辛亥后，《庸言》《民权素》《国学杂志》《雅言》《东方杂志》等具有发扬“国学”倾向的刊物纷纷涌现，并成为刊发词体声律学成果的重要载体。如陈匪石《旧时月色斋词谭》《与檗子论词书》连载于《民权素》，汪东《和清真词叙》发表于《雅言》，王国维《宋之乐曲》发表于《东方杂志》等等。此外从身份上看，不少词体声律学家本身就是媒体人，如邹弢是著名报人，王蕴章曾担任杂志主编，龙榆生更是专业词学刊物《词学季刊》《同声月刊》的主编。可见词体声律学在报刊这一新媒介的运用上已占得先机。

报刊之外，词体声律学还借助现代图书这一新媒介走向大众，进一步

---

① 瘦鹤词人：《词学刍言》及续录、补余，《益闻录》1886 年第 543、544、555 期。

② 参考谢丽：《传播视野中近代词的存在与发展——以〈国粹学报〉为中心的考察》，《中国出版》2015 年第 9 期。

扩大影响力。随着现代出版业的发展和文学国民化、通俗化思潮的风行，作为传统学术之一的词学也在书坊中“化身”普及读物走向大众。声律作为读词学词所必须首先了解的“基本常识”，顺理成章地成为词学普及读物重点介绍的内容。和报刊相比，图书的发行面和受众面要窄一些，但胜在容量更大，也更保值，可以更集中、更系统地传播词体声律学知识，比如可以容纳小型词谱。这也是本文第一部分提到这一时期的词学普及读物也具有体系意识的缘故。借助这些词学普及读物的传播，词体声律学进一步常识化、大众化。如邹弢《词学捷径》初版于1917年，到1924年已发行第三版，颇受欢迎。是书于声律陈义甚高，称“一调有一调之风度声响”（第九章《词律之分音》），主张初学者循序渐进，先明四声，再分阴阳，进而逐字辨音。为了方便初学，作者选取了“句调和平，易于按拍”的二十余个常见词调，编成一部微型词谱。此外《白香词谱》因简便实用、选词精当，在这一时期很有市场，催生出一批对其进行改编或考订的著作，如陈栩、陈小蝶父子的《考正白香词谱》、强化成《续考证白香词谱》、叶玉麟《详注白香词谱》、范光明《白话考证白香词谱》，以及多次重刊的晚清谢朝徵《白香词谱笺》等。这些著作也可视为指导一般读者学词的普及读物。

有关词体声律学的讲授还走进了大学讲堂，获得了新的传承方式和发展契机。作为独立学科门类被纳入现代大学教育体系，是词学现代转型的一大推动力，而词体声律学首当其冲。一方面，在此时尚不系统的词学学科体系之中，声律之学受到格外重视。这是因为讲授者仍多是将词视为一种“国粹”加以传承，重在读词、作词而不是研词史、治文献，而词学中“最国粹”的，就是词体之声律和音乐性。这种看法是词学尊体观中乐教观的延续，或许也有西学音乐教育理论的影响在内。不但“国粹学堂”将“古词曲”列入“音乐学”（《拟设国粹学堂启》），黄人《中国文学史》更直言研讨词体声律属于“音乐史范围，非我文学史之事。”自20世纪20年代初起北大中国文学系长期设有“中国古声律”或“中国古乐学”课程，先后由词曲教授吴梅、许之衡讲授。此类做法在学理上或有不妥之处，客观上却反映了时人对于传承词体声律之学的重要性和优先性的认

知。另一方面，课堂讲授的方式为词体声律学提供了梳理学科逻辑结构，进而“有序化”、科学化的助力。“现代课堂的知识传授，特别强调它的科学性和体系性，这使得知识的传授者——大学教授，必须用现代的思维和观念对传统的‘知识’进行有序化。所谓‘有序化’，就是对学科研究内容的归纳和整理，梳理出学科自身的逻辑结构。”[①] 比如此时期诞生的词体声律学名著《词比》所表现出来的系统性——各篇围绕标题充分、细致、成逻辑顺序展开，与作者陈锐有意将《词比》撰成一部词学教科书有很大关系[②]。再一方面，课堂讲授可使词体从“徒有其形”变为“兼有其声”，让学人直接感受声律之美。开此风气者是吴梅。1918 至 1922 年间，吴梅在北大教授词曲、中国古声律等课程。他精通音律，曾携笛至课堂，讲授十七宫调与今七调等知识[③]。在吴梅的讲堂中，词体声律不再是虚无渺茫的、僵死的知识，而是触手可及的、活生生的艺术。民国时期担任过词学教授的学者如孙人和、顾随、唐兰、罗庸、龙榆生、刘永济等多有课堂吟诵的习惯，能把无声无色的文本转化为有声有色的情境。“声”的实践，对于词体声律研究的重要性不言而喻；“声”的传达，对于促进艺术感悟、激发研究兴趣的作用亦不可小视。

利用现代报刊、书坊图书和大学讲堂等新兴传播媒介，词体声律学在清末民初之际突破了士人小群体素心商量的传统格局，走向普通学子及大众读者，在新的批评与传播空间中焕发出勃勃生机。

结语

从以上四方面新变不难看出，清末民初是词体声律学发展的一个重要时间节点，是传统的凝结和现代化的开始。一方面，已在各个分支得到展开并结出硕果的传统词体声律学建立起自身的学科体系，诞生了具有集大成意味的学者和著作，并且终于在创作和校勘两个传统词学领域取得成功

---

① 陈水云：《有声的词学——民国时期词学教学的现代理念》，《文艺研究》2015 年第 8 期。
② 陈锐：《词比自序》，张璋编：《历代词话续编》，大象出版社 2005 年版，第 141 页。
③ 唐圭璋：《回忆吴瞿安先生》，《雨花》1957 年第 5 期。

实践，影响力之大前所未有。另一方面，词体声律研究开始打破传统词乐音律理论的统摄，转向对文本和语言的研究，并且利用现代书刊和大学讲堂等新媒介以新的姿态继续学术的传承和传播，赢得了更广阔的发展空间。对清末民初词体声律学新变的考察，既有益于推动传统词学的现代转型研究，对进一步廓清近现代词学发展理路，继承民国词学遗产也很有裨益。治现代词学，必须追根溯源至近代特别是清末民初这个结穴传统、孕育新变的时代。

《碎金词谱》与唐宋词昆唱

李俊勇

（河北大学文学院）

内容提要：词为声乐，今日所存词乐乐谱既有宋词原谱如《白石道人歌曲》，也有明人乐谱如《魏氏乐谱》，清代收录词乐乐谱者如《曲谱大成》《九宫大成》《自怡轩词谱》《碎金词谱》。明清词乐乐谱部分来源古老，部分即为昆唱宋词，《碎金词谱》最为典型，规模也最大，今存道光二十四年版和二十八年版两种，是谢元淮由曲乐探讨词乐的可贵尝试。

关键词：词乐　《碎金词谱》　昆曲

词本为声乐，唐宋两朝是词的发端与兴盛时期，那时的词多是依据音乐来填制的歌词，所谓倚声填词。当然，并非所有的词作者都懂音乐，有些词就是照词填词，仿效前人和同时代人词作的句数、字数和四声。当然，有些词人，自己可以创作新的词乐，像姜夔，先"率意为长短句"，然后再谱曲。这些作品在当时大多可歌，流播舞台歌场，它们被当时人和后人记录、搜集、整理和刊刻出来，就成为那个时代最有特色的文体和文学作品。南宋以后，词乐逐渐失传（在没有录音设备的古代，所谓的"失传"是最正常不过的事，只要看看当代的流行歌曲，几年后便无人传唱的事实，就不能指望古人数十年数百年后还能传唱那些词牌。新的音乐不断被创作出来，新曲又不断地变为旧曲，旧曲又逐渐淘汰，是最自然的过程。"失传"这个词所表达的更多是今人听不到唐宋人所唱词乐的遗憾），

元明以来，词人多据唐宋时期词作来填写，进一步总结，制成标明句韵平仄的词谱，依谱填词，变成“句读不茸之诗”，成为诗体的一个分支。这时期的词，虽仍保存相对独立的文体特征，但与音乐几乎没有多少关系了。

然好事者不断，终有人耐不住词不能歌的寂寞，又为词重新谱上乐曲。但这些乐曲已与原来的词牌音乐，性质完全不同了。词是先有牌子音乐，再据乐谱填词。而经后人重新谱曲的词牌，却是先有前人歌词，再谱上音乐来配合（那些唐宋时期曾经演唱过的作品，虽然是倚声填词的，但音乐已亡，只余歌词，后人再为它制作新的音乐，便与先有歌词再谱音乐无异。另有宋元明清以来从来未歌之词，只是案头的文学，为其谱曲，正是词先曲后）。无论是宋代的倚声填词还是后代的依词制乐，种种词乐乐谱文献尚有数种存世，为探讨词体的构成、词乐的歌唱与流传提供了珍贵的资料。

一

宋代的词乐乐谱，体现宋词音乐原貌的主要有南宋姜夔《白石道人歌曲》中的十七首宋词乐谱、《永乐大典》所载《角招》乐谱、《乐府混成集》残谱、《鄮峰真隐大曲》残谱、《事林广记》载宋代词曲乐谱等，原谱影印与译谱已悉数收入刘崇德教授主编的《唐宋乐古谱集成》第二辑《唐宋乐古谱类存》。这些乐谱，可谓宋词音乐真声。明代由中国传到日本的《魏氏乐谱》，除诗乐、佛乐、雅乐外，收录唐宋元明词101首，皆有工尺谱，在日本被称为明乐。刘崇德教授《〈魏氏乐谱〉今译》认为此谱为明代宫廷乐师魏之琰传至日本者，其乐则为明代宫廷所保存的音乐。而前述《乐府混成集》为宋代词曲乐谱巨帙，据明人王骥德《曲律》记载，此谱其时尚存文渊阁，入清以来始不见踪迹，今仅有王骥德过录残谱保存。《永乐大典》亦为明代官方编纂，亦收入宋词乐谱。可知明代宫廷之中，宋代词曲乐谱尚为数不少。《魏氏乐谱》既出明代宫廷，其与宫廷内保存的宋代词乐原谱是否有一定渊源关系，亦未可知。

清代收录词乐的乐谱主要有康熙时期的《曲谱大成》、乾隆时期的《新定九宫大成南北词宫谱》和《自怡轩词谱》、道光时期的《碎金词谱》

四部，这些乐谱大多是昆曲乐谱或昆曲化的乐谱。其中，《曲谱大成》与《九宫大成》收录的乐谱，多不标乐谱来源，其中所收词乐是元明以来口口相传还是清人的创造，目前无法考证。但昆曲音乐与词乐有一定的关系，词曲同源，从唐燕乐到宋词宋曲，到元代南戏与杂剧，到明代昆曲传奇，一脉相承，却是明确的事实。明人徐渭在《南词叙录》中论南戏的渊源时就说“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣”[①]，昆曲则为南戏的直接继承者，另外，南曲套曲中的【引子】，例唱宋词，这些都是明显的证据。故曲乐虽非词乐，但昆曲与宋词，实是具有最为亲密的关系，用昆曲唱宋词，在清代也是最为流行的一种方式，今存词乐亦以此种为多。

《曲谱大成》傅惜华藏本中收录有工尺谱的词作32首，数量不多，但名家如韦庄、冯延巳、顾敻、林逋、柳永、晏殊、苏轼、辛弃疾、晁补之、陆游、邵亨贞等均有采辑，时间跨度从唐、五代、北宋、南宋直至元代，其中15首为《九宫大成》所承袭。《曲谱大成》今存为稿本残件，所收词乐或全或残，音符简略。皆标明笛色如工字调、四字调、凡字调等，未标板眼。乾隆时期《九宫大成》所收词调乐曲为183首（其中歌词原为词体者，实为174首），成为后来词曲昆唱的渊薮。这183首词乐为谢元淮在道光二十四年所刻《碎金词谱》全部采录，四年后谢氏又重订该谱，增加到八百多首。但在《碎金词谱》之前，还有一部许宝善辑录的《自怡轩词谱》，由于所辑不精，加之《碎金词谱》后来居上，流传一直不广。按，《自怡轩词谱》，云间许宝善辑，六卷，乾隆时期所刻朱墨套印本，一函四册。封面、版心与卷端均题“词谱”，唯内封与目录题“自怡轩词谱”，著录者遂以此名。该谱为楷体字，卷首题“云间许宝善穆堂辑弟钟朴斋校”，该谱所收词乐乐谱大多辑自《九宫大成》，谱式亦全遵《九宫大成》，标宫调而不标笛色。此谱共收词、曲共174首，来源除《九宫大成》外，有个别词乐乐谱未知出处，如秦观之《如梦令》“遥夜月明如水”等。这174首作品并非全是词调，其中词乐165首，另有一部分实为曲牌，而《九宫大成》所收词乐，部分为许宝善漏辑。关于《自怡轩词谱》存在的问题，

---

① 《中国古典戏曲论著集成》（第三册），中国戏剧出版社1959年版，第239页。

谢元淮在道光二十四年版的《碎金词谱》凡例中说："许谱所录各宫调诗余一百七十四阕，细加考核，尚有遗误。如仙吕之《谒金门》《法曲献仙音》，中吕之《青玉案》《满庭芳》，大石调之《秋霁》《鹧鸪天》，商调之《忆秦娥》等词，《九宫谱》内皆系传奇曲子，许谱以诗余字句相同者代之，并未注明。又仙吕之《杏园芳》，只存半阕。中吕之《回纥怨》，大石调之《渔父词》，越调之《四国朝》，正宫之《导引》，高大石调《江城梅花引》，黄钟宫之《长命女》，羽调之《误桃源》等词，遗漏未录。高大石角之《念奴娇》《渔家傲》《阳关曲》，误系高大石调，双角之《浪淘沙令》，误系双调，兹皆校正补录，以备参考。"然《自怡轩词谱》亦功不可没，自《九宫大成》及他谱中辑录词乐并刻为专书，已导《碎金词谱》之先。

二

词曲昆唱，自《九宫大成》后，影响最大者，便是道光时期由谢元淮编纂的《碎金词谱》。《碎金词谱》在道光二十四年（1844）和道光二十八年（1848）刊行过两次。其中道光二十四年版，一函四册，六卷，有附录，收词一百八十首，曲十首，另附谢元淮自作《碎金词》一卷，亦缀工尺，朱墨套印本。此版存世稀少，今有天津古籍出版社 1996 年假刘崇德先生藏本线装影印者，一函四册。译谱则有刘崇德、孙光钧的《碎金词谱今译》，全部翻为五线谱，并附《九宫大成》中一百七十余首原谱影印于后，河北大学出版社 2000 年出版。

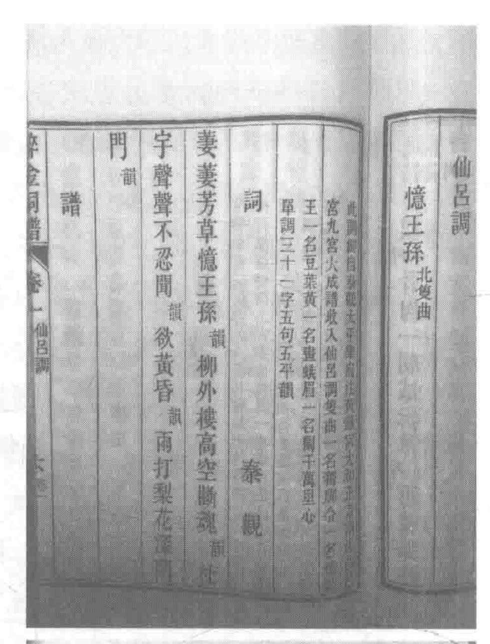
该谱前有谢元淮自序与陈方海后序各一篇，凡例二十一则，涉及内容颇广，举凡律吕、宫调、工尺、音韵、歌唱等，皆有所论，论律吕，大抵为古人之成言；论宫调，多袭《九宫大成》之说；歌唱理论，则用沈宠绥之《度曲须知》为多。然谢氏在袭用前人材料的同时，围绕填词与度曲，亦有所折中与创见。其所附《碎金词》，前有赵函序，录自作词 27 首。

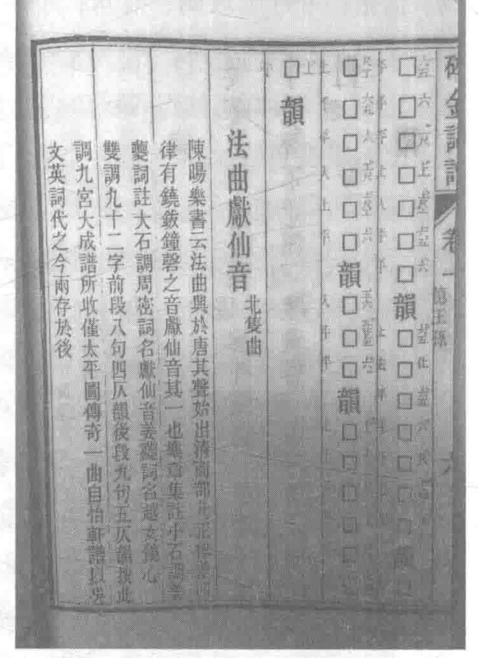
其自序中云："尝读《九宫大成谱》，见唐宋元人词一百七十余阕，分隶于各宫调下，每思摘录一帙，自为科程。继睹云间许穆堂侍御《自怡轩词谱》，则久已录出，可谓先获吾心矣。于是谨遵《钦定词谱》，考订互

证，凡句读之有不同者，悉为补入，每字之旁左列四声，右具工尺，俾览者一目瞭然。”可知谢元淮的想法与许宝善不期而同，于是谢氏以《九宫大成》为基础，对《自怡轩词谱》细加考核，订误补阙，复参照《钦定词谱》，在每字左侧增添平上去入四声标注。经对照，此次刊行的《碎金词谱》比《自怡轩词谱》卷一中吕宫多《怨回纥》《定风波》又一体，卷三正宫多《导引》，卷四大石调多《江城梅花引》，卷六黄钟宫多《长命女》，羽调多《误桃源》，另外增加了《青玉案》《满庭芳》两首曲谱。

从宫调上来看，《碎金词谱》所列宫调即按《九宫大成》的二十三宫调排列，已与宋词宫调不同，如其凡例所引：“合南北所存二十三宫调以配十有二月：正月用仙吕宫、仙吕调；二月用中吕宫、中吕调；三月用大石调、大石角；四月用越调、越角；五月用正宫、高宫；六月用小石调、小石角；七月用高大石调、高大石角；八月用南吕宫、南吕调；九月用商调、商角；十月用双调、双角；十一月用黄钟宫、黄钟调；十二月用羽调、平调。五声皆中声，八风皆元气矣。羽调即黄钟调，盖调缺其一，故两用之……闰月则用仙侣入双角。仙吕即正月所用，双角即十月所用，合而一之。履端于始，归余于终之义。”配以十二月月令，计有二十三调，加上闰月所用仙吕入双角，共二十四宫调，故《碎金词谱》序中称所收词谱计二十四宫调。实则其所依据的《九宫大成》十二月配之二十三宫调之说，已为复古谬悠之谈。此时之宫调体系，仅是曲牌分类的依据而已，已不具调高、调式的音乐意义。《碎金词谱》在凡例中套用《九宫大成》之说：“古制十二律吕，阴阳各六。其声音之理，阳律六音而继以半律，阴吕六音而继以半吕，各得七声，至八复起。是律吕虽有十二，而用之止于七声也。五声二变合而为七音。近代皆用工尺等字以名声调。工字调为正，有从而翻出六调，共为七调。曰乙字调、正宫调、六字调、凡字调、小工调、尺字调、上字调。而乙调最高，上调最低，工调适中。今之度曲者皆用工字调，以其便于高下也……今谱以仙吕调为首调，工尺调法俱备，下不过上，上不过乙，旋宫转调自可相通，以下各调俱从工字调出也。”亦即明清以来曲乐所用笛色七调。但在乐谱上，并不标出，这一点，也是全仿《九宫大成》。

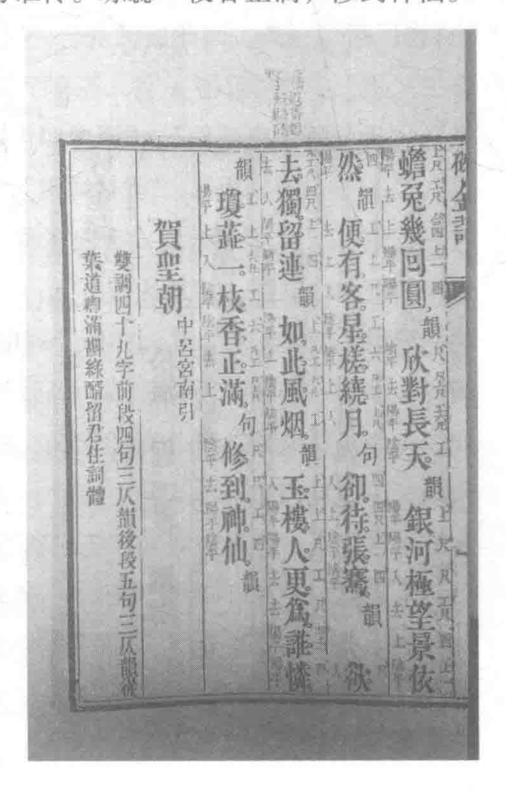
《碎金词谱》的乐谱，亦全与《九宫大成》相同，包括板眼符号，头板用“、”，腰板用“ㄴ”，底板用“—”，正眼即中眼用“□”，彻眼即腰眼用“ ⃞”，不点小眼。所收曲目，在格式的编排上却与《九宫大成》不同，也与其他各谱相异，即将文词与乐谱分离。先列词调名，调名下附该词牌之说明，颇采《钦定词谱》之说而参以己意，略加考证。再列“词”，文词之上，依《钦定词谱》标出句、读、韵，闭口字为唱者考虑，特套印红圈标识。最后是“谱”，将文词之字全部替以“□”，保留句、读、韵之标识，如《忆王孙》一词，其谱式为：


仙呂調
憶王孫 北雙曲
宮九宮大成譜收入仙呂調雙曲一名
王一名豆葉黃一名畫蛾眉一名闌干萬里心
單調三十一字五句五平韻
詞 秦觀
萋萋芳草憶王孫 韻 柳外樓高空斷魂 韻 杜
宇聲聲不忍聞 韻 欲黃昏 韻 雨打梨花深閉
門 韻
譜
碎金詞譜 卷一 仙呂調


碎金詞譜 卷一 憶王孫
韻
法曲獻仙音 北雙曲
陳暘樂書云法曲興於唐其聲始出清商部
律有鐃鈸鐘磬之音獻仙音其一也樂章集註小石調
夔詞註大石調周密詞名獻仙音姜夔詞名越女鏡心
雙調九十二字前段八句四仄韻後段九句五仄韻按此
調九宮大成譜所收僅太平圖傳奇一曲自怡軒譜
文英詞代之今兩存於後

“□”左侧参照《钦定词谱》标以平上去入，右侧则依照《九宫大成》，标以工尺板眼，乐谱则与《九宫大成》全同。平仄与工尺皆套朱。谢元淮的做法，与他此时的词学观念有关。《碎金词谱》之初版重在格式与规范，他明白宋词倚声填词的道理，故采《九宫大成》之乐谱与《钦定词谱》之词谱，在音乐和平仄上树以标准，所谓“自为科程”，“不易之格”，欲填词者照此范式，庶几恢复倚声填词的传统。但词牌既为唐宋之制，则填词者当遵唐宋之“声”，倚宋代之“谱”。《九宫大成》之词乐未知来源，且已昆曲化，当非宋词音乐原貌。倚明清昆曲之

乐，填唐宋词牌之词，实属荒唐。谢元淮在此版《碎金词谱》的凡例与图谱体式中一直秉持此种观念，他的作品《碎金词》二十七首即为此种观念的体现。《碎金词》附《碎金词谱》后刊行，将《碎金词》各词乐谱与《碎金词谱》的相应词牌对照即知，其工尺板眼几乎完全相同，偶有一二乐谱相异，或为误刻或为有意改动。谢元淮所填的《碎金词》，内容、意趣、情感与《碎金词谱》例曲多有不同，而乐谱竟毫无改变，大悖情理。词曲一体，倚声填词之后，并非乐谱丝毫不改、照谱歌唱，需据所填词的四声和内容对原谱进行调整，如此才能“合适”。即以《浪淘沙令》为例，《九宫大成》与《碎金词谱》所用词为南唐李煜词，词云：“帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。　独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间。”谢元淮此词小序为“癸卯中秋，对月偶有所思，辄为短歌以寄意。”其词云：“蟾兔几回圆，欣对长天。银河极望景依然。便有客星槎绕月，却待张骞。　欲去独流连，如此风烟。玉楼人更为谁怜。琼蕊一枝香正满，修到神仙。”不过略有所思，更无伤悲之情。而李煜之词属家国之悲，感慨悲凉，几欲使人哽咽，为后主之绝唱。二词情感不同，而用同一乐谱，尤所不宜。今将此曲附图如下，读者自可歌之，即知其词与乐尤不相宜。


碎金詞
蟾兔幾回圓 韻 欣對長天 韻 銀河極望景依
然 韻 便有客星槎繞月 句 卻待張騫 韻 欲
去獨留連 韻 如此風烟 韻 玉樓人更爲誰憐
韻 瓊蕊一枝香正滿 句 修到神仙 韻
賀聖朝 中呂宮南引
雙調四十九字前段四句三仄韻後段五句三仄韻後
葉道卿滿斟綠醑留君住詞體

时隔仅四年，即道光二十八年，谢元淮将此《碎金词谱》又重编重刻，这一版流行更广，今有《续修四库全书》据湖北图书馆藏朱墨套印本影印本，台湾亦有影印本行世。译谱则有刘崇德教授的《碎金词谱全译》，该书分上下册，上册为译谱，下册为影印原谱并附道光二十四年版之《碎金词》及《白石道人

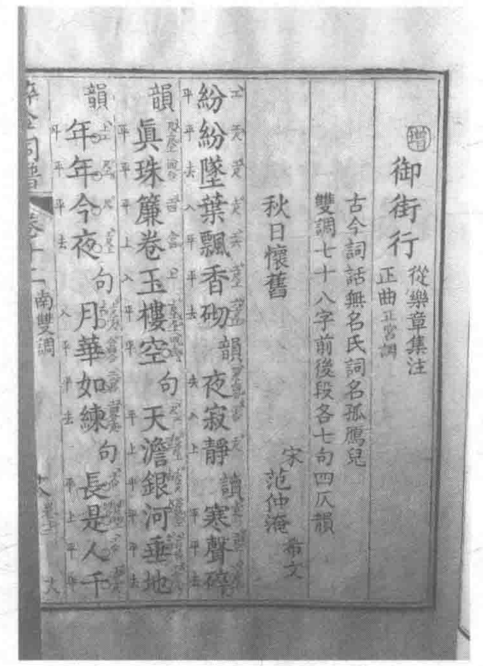
歌曲》十七首、《魏氏乐谱》之词乐谱、《曲谱大成》中词乐谱，由辽海出版社于2011年出版。另有钱仁康教授的《请君试唱前朝曲——碎金词谱选译》，上海音乐学院出版社，2006年出版。

此版《碎金词谱》分为《碎金词谱》十四卷、《碎金续谱》六卷，共二十卷，又附有《碎金词韵》四卷，而《碎金词》不再收入。该谱前有道光二十七年许乔林序、陈方海序（与初版之后序不同）、谢元淮自序（与初版之自序不同），共三篇。凡例28条，部分条目与初版相同，部分做了修订和补充，另，删去“元周德清《中原音韵》”一条，此条原为批评周德清只于平声分阴阳，而于上去不分，有欠精审，认为即谱以工尺，则阴阳自分。后觉此论不妥，故删去，因“五音”虽“以四声为主”，但乐谱本身并非汉字声调，不能一直体现单个字的准确声调，因旋律在联络和进行中会有调整和变化，并不是把所有单字的腔格拼在一起就能成为顺畅的乐曲。删去“字有阴声阳声”一条，因谱中不再加圈来提示闭口字，故凡例此条亦无必要了。删去“合拈发调”一条，亦因部分内容不确。删去“许谱所录”一条，因此版词谱与许谱已无关联。增加“白石道人歌曲载有工尺谱”，“凡敷衍一字，各有字头字腹字尾”，“毛先舒声音统论六条”，“毛先舒七声略例”，“词中四声字”，“各词编隶”，“九宫谱所载诸词”，“引子只有底板”，“前刻词谱”，“古谱曲之法”，“唐宋乐谱如《鹿鸣》三章”，“此谱共南北二十四宫调”，“笛只六孔”共十三条。

其正文之排序，如其凡例所云：“各词编隶本宫调下，各有先后。南词先列引子后列正曲，北词亦楔子列前，只曲列后，仍各按字数多寡以次编订。惟又一体词则不拘字数，俱附于本调之后，以免凌杂。”乐曲则改变二十四年版中词、谱分离的情况，将平仄和工尺分别置于文词之左右，朱墨套印（如图）。

这种改变，是因为谢元淮认识到了四年前犯的错误，并非照谱填词之后，乐谱可以一字不变直接歌唱，其删去《碎金词》，也自在情理之中。其凡例中有一条专论此事，可谓深刻的检讨，词、乐之离合，所述亦大体清晰，不妨全引如下：

前刻词谱，每词后各列方圈为谱，照本词字句每一字左注四声，右填工尺，原为初学程式。细思之，尚欠精当。盖四声随字，平上去入本有一定之声，而工尺随音，宫商角羽初无一定之字。假如一调连填二词，其调名同，字数同，句韵同，四声阴阳俱同，而以笛板配合工尺则迥不相同，盖平仄一字一注，而工尺则须连接上下数字音声而统按之也。仅此工尺上四合等十字参互交错，



以谱南曲之九宫十三调，北曲之六宫十一调，无一不合、无一而同者，人籁本乎天籁，声无形而律有准也。今谱工尺皆注本词字右，乃此一词之工尺，非此一调之工尺。学者于照依四声阴阳字面填成一阕之后，必须招集知音者另谱工尺，方能谐协，勿鼓胶柱之瑟也。

故在此版中，凡新增加之乐曲，皆须打谱。谢元淮乃填词家，不谙制谱，其所论律吕，亦只能承前人之说而已。在道光二十四年版中，因直接辑录《九宫大成》，无须制谱，故编者只署己名。而此版中，因新增之曲甚多，故谢氏请了当时曲家陈应祥、陆启镗、范云逵、王永庆四人专司制谱之事，皆在每卷末署名。再版中的这些乐谱，板眼符号亦与《九宫大成》不同，采用了昆曲通行的板眼符号，与《纳书楹曲谱》相同。每一曲在调名之下标明笛色，且在凡例中专设一条，论述笛声七调，并绘笛图阐明。与初版重在"科程"不同，此版重在歌唱，故其于自序中云："兹谱之作，即以歌曲之法歌词，亦冀由今之声以通于古乐之意。"说的很明确，即用昆曲之唱法来唱唐宋元人词，是今人之昆腔而非唐宋人之词乐，希望藉昆曲以上探词乐。

此版《碎金词谱》较初版增加六百多首乐曲，其中《碎金词谱》十四卷“共南北二十四宫调计四百四十九调，五百五十八阕”；《碎金续谱》六卷所收为“六宫十八调，共一百八十调，词二百四十四阕，又唐宋大曲共八调，词七十七首”。全书总计收二十四宫调之词乐六百二十九调，作品八百零二首，另收唐宋大曲八调，作品七十七首。那么这些乐谱又出自何处呢？据《碎金词谱·凡例》说：“此谱共南北二十四宫调计四百四十九调五百五十八阕。凡《九宫谱》原录，词调俱有者，则必于调首以㊀原字识之。《九宫谱》有调无词，而各词自注及有宫调可按者，以㊀增字别之。其《九宫谱》所未载及并无宫调可查，现为补度工尺者，以㊀补字记之。”这就清楚地说明了，标有㊀原字者，为直接录自《九宫大成》的原谱原词，经核对，亦确实如此，这一部分，共一百七十四首。标㊀增字者，在《九宫大成》中有宫调与乐谱的依据，是据《九宫大成》的曲牌乐谱改填同一牌名的词体作品而重新制作的乐谱。其与标㊀原字者不同之处在于，㊀原在《九宫大成》中的曲文即为词体作品，而㊀增则原来的曲文是曲体作品。这一部分，共有六百零二首。其乐谱亦经陈应祥等人重新谱过，除个别段落保留九宫旧谱，可以说，绝大部分都与《九宫大成》不同，是新制的谱子。另有标㊀补字者一百零三首，由凡例可知，这些乐谱为《九宫大成》所未收，完全是曲家“补度工尺”的新创作了。

声律·寄托·个性

——论道光时期词坛的典范建构

陈水云

（武汉大学文学院）

内容提要：从乾隆末年开始，清代词坛渐现批评浙派的声音，嘉庆、道光时期常州、吴中两派同时崛起，以《宋四家词选》《宋七家词选》《心日斋十六家词录》先后出现为标志，重塑典范，更新观念，讲求声律谐美，崇尚比兴寄托，在清初曾经盛行的南北宋之争趋于消解，浙西与常州两派由对抗走向交融，这表明晚清词学从流派意识向典范意识转移的重大变化。

关键词：道光时期　晚清词学　典范重塑　流派意识

如果考察清代"唐宋词选"编纂史，我们注意到在道光时期有一种新现象，即出现了三部以入选词人数量命名的词选：《宋四家词选》《宋七家词选》《心日斋十六家词录》，这三部词选集中出现在道光时期不是一种偶然现象，它是当时词坛思想观念发生变化的一种表征，也就是从嘉庆时期对词坛弊端的批判转入道光时期对词史典范的建构，意图通过典范的重塑达到引领词坛风气的目的，为道光以来词坛的健康发展指明一条"向上"之路。

一、从批判到建构

清代词坛经过近百年的繁荣，到乾隆中后期，进入一种踯躅不前的状

态。自厉鹗从康熙末年起弘扬浙派词学，并在杭州、扬州两地开坛唱和，一时间浙派清雅词风风靡南北，“几于家祝姜、张，户尸朱、厉”[①]，特别在江浙地区表现得尤为炽热。在厉鹗的家乡浙西，“言词者莫不以樊榭为大宗”[②]，宗之者有厉鹗门生汪沆，朱彝尊的族孙朱芳蔼，汪森的孙辈汪仲鈖、汪孟鋗，其最著者为嘉兴严骏孙和钱塘陈文述；在厉鹗长期寓居的扬州，继“扬州二马”（马曰管、马曰璐）之后有“新安二江”（江春、江昉）。“马氏既衰，有江鹤亭起而承之，其弟橙里辅而翼之，一时翰苑之前辈，南北往来之士大夫，莫不缟纻杂投，觞咏交作，推襟送抱，申旦忘废。”[③] 在吴中有被沈德潜称之为“吴中七子”的学人群体，他们虽以经史之学著称于时，但在填词上却是追踪浙派，师法南宋，其中，赵文哲被陈廷焯称为是继厉鹗之后的重要词人，王昶先后编有《明词综》和《国朝词综》，是乾隆后期光大浙派思想的关键人物。总体说来，他们在创作上远不如朱彝尊、厉鹗之辈，其主要表现是以搜奇争僻相夸耀，“竞尚新声，务穷纤巧”[④]，正如晚清学者谢章铤所云，“不攻意，不治气，不立格”，忘却创作之初衷，“岂知竹垞、樊榭之所以挺持百辈，掉鞅词坛，在寄意遥深，不在用事生涩”?[⑤]

到乾隆末年，已有人认识到浙派末流之失，并出现了对浙派流弊的批评之声。这样的批评之声来自两个方面，一个是浙派内部，一个是浙派外部。从浙派内部看，他们主要是不满当时词坛之步趋朱、厉者，以姜、张为尚，取其形而遗其神。王初桐说：“顾世之学姜、张者，或失之涩，或失之直，袭其末者多，得其神髓者少。”[⑥] 吴锡麒也谈到朱彝尊体大学博，“务极驰骋以尽其能”，厉鹗则冥契乎山水之间，“清微要眇，戛然弦外”；

① 彭兆荪：《小谟觞馆诗余》“自识”，嘉庆十一年（1806）韩江寓舍刻本。

② 吴锡麒：《詹石琴词序》，《有正味斋文续集》卷上，道光二十年（1840）刻本。

③ 吴锡麒：《新安二江先生集序》，江春、江昉《新安二江先生集》，嘉庆十年（1805）刊本。

④ 陈廷焯：《白雨斋词话》卷五，屈兴国《白雨斋词话足本校注》，齐鲁书社1983年版，第427页。

⑤ 谢章铤：《张惠言词选跋》，《赌棋山庄文集》卷三，光绪十年（1884）南昌刻本。

⑥ 王初桐：《西濠渔笛谱序》，徐乔林《西濠渔笛谱》，嘉庆刻本。

但学之者写仿相承，舍其神明而习其形似，“虽回肠荡气，时亦有之，然主宰既离，附会影响，终归无据”①。郭麐认为出现这样弊病的原因，是不能如姜、张那样有感而发，徒以雕琢字句、谐诸口吻为工。从形式上看，浙派末流在音节、措辞、格调上皆合乎节度，但在内容上却是性灵不存，寄托无有，“若猿吟于峡，蝉嘒于柳，凄楚抑扬，疑若可听，问其何语，卒不能明”②。他对浙派流弊之认识和反思，已从形式层面进入到意蕴层面，这也说明当时诗坛流行的性灵思潮对于浙派词学的影响③。从浙派外部来看，大约和厉鹗同时，在太湖之滨的阳羡，活跃着一群以史氏、储氏为主力的词人群体。他们一方面受浙派观念影响，以为朱彝尊推白石为第一“不为无见”；另一方面对浙派末流务为艰涩、全失性情的做法深致不满，指出：“浙西后来诸子，惟取纤冷侧艳，遂成一种赝派，此仿南宋而仅窃其肤之故，不得归过于竹垞也。”④ 在他们看来，朱彝尊与浙派末流有本质区别，浙派本为纠弹明代颓靡萎惫之风而起，朱彝尊等还通过对两宋词史“真面目”的恢复，力图达到转变明末清初词坛风气俗艳的目的。“顾或者恐后生覆蹈故辙，于是标白石为第一，以刻削峭洁为贵”，但其末流亦即“不善学之者”，“竞为涩体，务安难字，卒之抄撮堆砌，其音节顿挫之妙荡然”，最后造成了“欲洗花草陋习，反堕浙西成派”的结局⑤。对于浙派末流批评最力者，是在乾隆末年兴起的常州词派，金应珪在《词选后序》中提到，张惠言认为当时词坛有三弊——淫词、俚词、游词，谢章铤认为这“三弊”分别指的是学周柳、苏辛、姜史之末派，对于清代词坛而言就是指董文友、陈维崧、朱彝尊三人的流弊。蒋学沂谈到他对张惠言《词选序》的理解，指出张氏对本朝词家的批评：“陈检讨则病其粗，是苏、辛之流弊也；董文学则涉于俚，是秦、柳之遗蘖也；曝书亭选《词综》，为一代巨观，然或驳而不醇，纤而不雅，知之者庶几此数弊也乎？”⑥

---

① 吴锡麒：《梅边笛谱序》，李堂《梅边吹笛谱》，嘉庆刻本。
② 郭麐：《梅边笛谱序》，《灵芬馆杂着续编》卷二，嘉庆刻本。
③ 参见曹明升：《词派统系与郭麐的词史沉浮》，《浙江学刊》2012 年第 2 期。
④ 史承豫：《与马缙贤论词书》，《苍雪斋古文》卷上，南京图书馆藏清刻本，第 8 页
⑤ 储国钧：《小眠斋词序》，马大勇《史承谦词新释辑评》，中国书店 2007 年版，第 430 页。
⑥ 蒋学沂：《有竹居词序》，《菰米山房文钞》，南京图书馆藏清抄本。

周济对于浙派末流的抨击更是不遗余力，指出："近世之为词者，莫不低首姜、张，以温、韦为缁撮，巾帼秦、贺，筝琶柳、周，伧楚苏、辛。一若文人学士清雅闲放之制作，惟南宋为正宗，南宋诸公又惟姜、张为山斗。呜呼，何其陋也！"[①] 虽然，在嘉庆时期，已有人试图改变词坛专尚姜、张的偏向，如吴衡照论词兼取南北两宋，赵怀玉有推尊北宋之论，但在周济看来，"近人颇知北宋之妙，然终不免有姜、张二字横亘胸中"，"岂知姜、张在南宋，亦非巨擘乎"？[②]

在批评浙派流弊和清理姜、张影响的基础上，嘉庆时期各家各派已提出相应的纠弊举措，也就是说清代词坛已从批判阶段进入建设阶段。吴锡麒、郭麐从追溯浙派之源——开派领袖朱彝尊出发，从性情与风格两个方面着眼，对浙派末流的不足予以纠偏。比如吴锡麒反对唯姜、张是尊，对婉约与豪放两种倾向皆予肯定，"论其正以雅洁为宗，推其变亦以纵横见赏"[③]，并提出"一陶并铸，双峡分流；情貌无遗，正变斯备"的主张[④]，为词坛指明了发展方向。郭麐从性情论出发，认为自朱彝尊《词综》出，而后倚声者知所趋向，"小令非南唐、北宋，慢词非南宋不道也"。然而，这样的做法并非是恒定不变的法则，过去人们所确立的唐宋典范也有不尽人意之处。"顾《花间》之集，《淮海》《琴趣》之作，亦有庸音俗语；而叔夏、草窗、君特、尧章诸君之词，有过为掩抑屈折，令人不即可得其微旨，当时感慨所由，后来不尽知之也。"[⑤] 在他看来，今人必须是有自己的生活体验才能了解古人，必须有与古人相当的心思才力，且能自抒其襟灵，这样方能称之为"作者"。因为以性灵为本，"写其心之所欲出，而取其性之所近"，则无论是豪放还是婉约，是秾艳还是清雅，都是应该给予充分肯定的。作为后期浙派成员，他们主要是从浙派源头——朱彝尊那里寻找思想资源，把前期浙派与后期浙派区别对待，提出的纠弊举措还是浙

① 周济：《宋四家词筏序》，《止庵遗文》卷上，《常州先哲遗书》本。
② 周济：《介存斋论词杂着》，人民文学出版社 1959 年版，第 3 页。
③ 吴锡麒：《董琴南楚香山馆词钞序》，《有正味斋骈体文》卷八。
④ 吴锡麒：《与董琴南论填词书》，《有正味斋骈体文》卷十七。
⑤ 郭麐：《桃花潭水词序》，《灵芬馆杂着三编》卷四，《灵芬馆全集》本。

派的旧理论，这并不能从根本上清除浙派末流之失，也说明到嘉庆时期浙派在理论上已陷入困境。而新兴的常州词派则能截断众流，上溯风骚，直取本源，以意内言外说词，倡导比兴寄托，彻底地摆脱了对于浙派理论的情感依附。他们自树新帜，自创新论，将其目标从主格转到尚意上来。张惠言把词与诗之比兴、变风之义、骚人之歌联系起来，认为词是一种"非苟为雕琢曼词"的新文体。"其缘情造端，兴于微言，以相感动，极命风谣里巷男女哀乐，以道贤人君子幽约怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致。"① 他还否定了朱彝尊标举之姜、张，也否定了郭麐、吴锡麒所确定的宋词典范——秦、柳；辛、刘；姜、张，而是从源头立论，以温庭筠为最高，认为温词"深美宏约"，两宋虽称极盛，词人众多，"亦各引一端，以取重于当世"，实无当于宏旨。他编选《词选》一书，就是为了"导其渊源，塞其下流"，使鄙俗之音"不敢与诗赋同类而讽诵之"。周济编选《词辨》亦是如此，"观其去取次第之所在，大要惩猖狂雕琢之流弊，而思导之于风雅之归"②。无论是张惠言的"骚雅"，还是周济的"风雅"，其立足点都是强调当有感而发，不为空言。但周济对张惠言思想有所修正，积极地吸收浙派理论的合理成份，将张惠言的重立意与浙西派的尚体格融合起来。《词辨》在编选体例上，不是依年代先后为序，也不是依题材或调类编排，而是从风格论角度分正、变二卷，以温庭筠为正之首，以李后主为变之首，在温庭筠一派之外，增入了李后主一派。这一体例的改变有两点意义：一是纠正了张氏重源轻流的做法，梳理了"正""变"二体的源流变化，并展现了唐宋词史两派分流的演进历程；二是目标明确，将正变之作与夫浅陋淫亵之篇，"亦递取而论断之"。通过良莠之比较，让读者是其所是，非其所非，以达到"祛学者之惑"的目的。

从浙派后期到常州词派，他们都为转变嘉庆词坛风气作出过努力，但有一个趋旧与求新的差异，浙派后期还是从朱彝尊那里寻求救弊之方，而常州词派则另开新篇，再辟新境。

---

① 张惠言：《词选序》，《词选》附《续词选》，南京大学出版社 2011 年版，第 1 页。

② 潘曾玮：《周氏词辨序》，《清人选评词集三种》，齐鲁书社 1988 年版，第 141 页。

二、典范建构的三种途径

嘉庆时期为转变词坛风气所作的努力，到道光时期初见成效。在吴中出现了以戈载为代表的“后吴中七子”，在常州有以张琦、董士锡、周济为代表的毗陵词人，在金陵有以汤贻汾、秦耀曾、孙麟趾为代表的江东词社，在两浙则有以陶梁、冯登府、黄燮清为代表的浙派词人，也有不为浙、常两派门径所拘牵的刘嗣绾、乐钧、周之琦、董国华、赵庆熺等，他们已摆脱唯姜、张是尊的束缚，兼取两宋，重塑自己心目中的词史典范[①]，这就有了《宋四家词选》《宋七家词选》《心日斋十六家词录》的出现，这几部选本既保有受浙派思想影响的印记，也含有接受常州派思想影响的成份，体现了一种相容浙常、自出机杼的审美走向。

（一）以词法为中心：周济《宋四家词选》

《宋四家词选》由周济在道光十二年（1832）编选而成，是在综合《词选》《续词选》《词辨》基础上形成的。张惠言编选《词选》一书，意在纠弊，以温庭筠为最高，其他词人皆有不足。这一做法立意虽高，却使初学者无从措手，如何矫正张惠言高置标格的过失，就成了其后继者董士锡、周济所努力的方向。董士锡最初提出的方案是学习张炎和周邦彦，后来在与周济相互砥砺过程中，认识到浙派之长，眼界渐开，视野拓宽，逐渐形成了效法“宋六家”的思想——秦、周；苏、辛；姜、张，指出：“六子者，两宋诸家皆不能过焉”[②]。他对这六家的认识，主要是从体格角度着眼的，认为他们的共同特点是“清”，但也各有其独具的品格——秦、周之丽，苏、辛之雄，姜、张之逸，这六家恰好也是郭麐、吴锡麒等浙派词人所标榜的，很显然，董士锡是借浙派思想来纠正张氏之失。董士锡提出这一思想是在道光七年（1827），三年后（1830），其子董毅又通过《续词选》把他的这一思想作了具体的落实，对于张氏《词选》少选或不选的

---

① 这里的“典范”，是指一种具示范意义的代表性词人，他的作品吸引了较多的效仿和拥护者，并给予后来者以规则和启示。

② 董士锡：《餐华吟馆词叙》，《齐物论斋集》卷二，道光二十年（1840）江阴暨阳书院刻本。

六家词多所增补，其入选词作之前三名分别为：张叔夏23首、秦少游8首、周美成7首、姜尧章7首，其中姜、张之作增补尤多，占增补总数的四分之一。董士锡“宋六家”之说提出来后，对于周济应该是有触动的，也引发他对相关问题的思考，并对《词辨》之所选予以调整，并在道光十二年推出《宋四家词选》一书[①]。该书所选“宋四家”为周邦彦、吴文英、辛弃疾、王沂孙，它与董士锡的“宋六家”相比，不但数量减少了，而且入选词人也发生了变化，北宋只有一家，南宋却有三家，这样也使得其宗旨更趋明确。周济主要是从学习门径的角度着眼，把“宋四家”划分为三个层次，以王沂孙为入门阶陛，进之以稼轩与梦窗，最后进入美成之浑成境界，这是一个登堂入室逐步提高的过程：从南宋的“有门径”到北宋的“无门径”。何以是这“宋四家”获得他的青睐？过去多是从词的立意、笔法、境界谈的，但也有传统和时代的因素在起作用。从时代的角度看，他标举“宋四家”是为了对抗浙派所树立的词史典范——姜、张，也是为了改变张惠言仅以温韦为高的做法，他的“宋四家说”不但视野更宽，而且有门径可循，的确为初学者指出了一条“向上”之路。从传统的因素看，他以王沂孙为“入门之阶陛”，是受张惠言思想的影响，张氏《词选》选王沂孙词4首，并说碧山有君国之忧，立意高远，所以，周济才会说：“碧山故国之思甚深，托意高，故能自尊其体。”[②] 他以稼轩和梦窗为词家之转境，则是吸收了浙派和阳羡派看法而提出的。在他人看来，梦窗词过于晦涩，这也是浙派末流之失；稼轩词过于粗率，这也是阳羡派的不足之处。但在周济看来，前者返清泚为秾挚，后者变温婉为悲凉，是由南追北或由北开南之转境，在词史上有其重要贡献，值得借鉴。最后，他提出以清真之浑厚为努力的目标，则是对浙派与常州派之论的折中与调和。张氏以温、韦为极诣，却无迹可寻；浙派标举姜、张，终而落入空

---

① 据朱惠国先生《周济词学论著考略》考证，本书原名“宋四家词筏”，当时并未刊刻行世，直到同治十二年才由潘祖荫刊刻行世。（载《词学》第16辑，华东师范大学出版社2006年版。）

② 周济：《宋四家词选》卷四，尹志腾《清人选评词集三种》，齐鲁书社1988年版，第274页。

滑；而周邦彦集北宋之大成，又开南宋之无数法门，是北宋之“无门径”与南宋之“有门径”结合得最好的词史典范，也是后来者所应努力的目标和方向。

（二）以韵律为中心：戈载《宋七家词选》

《宋七家词选》由戈载编选，道光十七年（1837）刊印。“宋词选本极多，清空秾挚，各取雅音，而求其律细韵严，则惟戈氏此选为善本。”[①] 它的编者戈载，是后吴中七子的代表人物，被称为“吴中词人指南”。他既受王鸣盛、顾广圻、秦敦夫影响，论词恪守声律；也与后期浙派词人吴锡麒、郭麐等有直接交往，对吴锡麒、郭麐批评词坛之弊持认同态度。吴锡麒曾对当时词坛之不振发表感慨说，“今子耳未倾齐、梁之听，足未涉姜、史之藩，而欲拈法秀之槌，弄君卿之舌，必使筝调院落，齐鸣狮子之弦；曲奏房中，尽击麟皮之鼓；其说得无慎乎？”[②] 戈载也表达了他对当时词坛乖律失韵现象的忧虑之情，“恃才者不屑拘泥自守，而翦陋之士往往取前人之稍滥者，利其疏漏，苟且附和，藉以自文其流荡无节，将何底止？予心窃忧之”[③]。如何改变这一现状？他提出的主张是：审声辨律，协律为先。他先后编有《词林正韵》《词律定》《词律补》，以为填词之指南，并选有《宋六十家词选》《宋八家词选》《宋七家词选》以示轨范。“凡讹谬舛错之处，参稽博考，惟善是从。庶几古人之名章隽句始见其真，而音与律稍有疏者，必淘去之以见谨严。此真词家之津梁也。”[④] 在《宋七家词选》后有一篇戈载的跋文，通过梦境的描述，讲到先后历经堂庑、楼阁、园圃，亦即经过对“七家”的学习步入“司言（词）之正轨”：“合之固为全材，分之自成一体，惟在由是路者，择而行之耳。”这表明：他编《宋七家词选》，目的也是为初学者指示填词门径，使之成为吴中词派师法之典范。他对宋词典范的建构和重塑，其核心是“韵”与“律”，他说：

① 杜文澜：《宋七家词选校识》，戈载《宋七家词选》，光绪十一年（1885）曼陀罗华阁刊本。

② 吴锡麒：《伫月楼分类词选自序》，《有正味斋骈体文集》卷三，嘉庆十三年（1808）刻本。

③ 戈载：《词林正韵·发凡》，道光元年（1820）翠薇花馆刻本。

④ 王国佐：《宋七家词选序》，光绪十七年曼陀罗华阁刻本。

"填词之大要有二：一曰律，一曰韵，律不协则声音之道乖，韵不审则宫调之理失，二者并行不悖。"[①] 他推举"宋七家"，乃是糅合朱彝尊和厉鹗两家之说而成。厉鹗以周邦彦、姜夔为南宗之典范，朱彝尊则勾勒了一个以姜夔为首的南宗谱系："词莫善于姜夔，宗之者张辑、卢祖皋、史达祖、吴文英、蒋捷、王沂孙、张炎、周密、陈允平、张翥、杨基，皆具夔之一体。"[②] 在这张 12 人的谱系图中，有 6 人被纳入到戈载确立的典范词人，只是他在朱彝尊的基础上再加入了厉鹗所尊崇的周邦彦，从这个角度看他无疑接受的是浙派思想："近人言词者，推西泠厉氏，近则又以吴门为多才，盖其渊源派别为不二矣。"[③] 如朱彝尊说："填词最雅无过石帚。"[④] 厉鹗说："吾乡周清真，婉约隐秀，律吕谐协，为倚声家所宗。"[⑤] 戈载也说："词学至宋，盛矣！备矣！然纯驳不一，优劣迥殊，欲求正轨以合雅音，惟周清真、史梅溪、姜白石、吴梦窗、周草窗、王碧山、张玉田七人允无遗憾。"[⑥] 所谓"雅音"，就是声律谐美，音情婉转，意境绵邈。如他评周邦彦："清真之词，其意淡逸，其气浑厚，其音节又复清妍和雅，最为词家之正宗。"评周密云："草窗博闻多识，著述宏富……所辑《绝妙好词》，采撷菁华，无非雅音正轨。"评张炎曰："玉田云'词欲雅而正'，'雅正'二字，示后人之津梁。"他认同朱彝尊之尊白石，也服膺厉鹗之推清真，还对梦窗和白云给予特别的关注，两家之入选篇目均在百首以上。"宋代名家之词，缜密莫过于梦窗，清空莫过于玉田。之二家者，若相反而实相济也。盖梦窗七宝装成，肉胜于骨，而不免有晦处。玉田一气流转，情生于文，而不免有滑处。能兼擅厥长，斯各去所蔽矣。"[⑦] 这与清初李良年之论两家词，有异曲同工之妙，也道出他对梦窗与玉田之典范性的再发现[⑧]。

---

① 戈载：《词林正韵发凡》，道光元年翠薇花馆刻本。

② 朱彝尊：《黑蝶斋词序》，《黑蝶斋词》，《浙西六家词》本。

③ 姚椿：《万竹楼词引》，朱和羲《万竹楼词》，道光刻本。

④ 朱彝尊：《词综·发凡》，《词综》，岳麓书社 1995 年版。

⑤ 厉鹗：《吴尺凫玲珑帘词序》，《樊榭山房集》，上海古籍出版社 2012 年版。

⑥ 戈载：《宋七家词选识语》，光绪十七年杜文澜曼陀罗华阁刻本。

⑦ 戈载：《梦玉词序》，陈裴之《梦玉词》，道光四年（1824）刻本。

⑧ 曹贞吉：《秋锦山房词序》载，"李良年尝谓南宋词人，如梦窗之密，玉田之疏，必兼之乃工"。

他把周邦彦列为“七家”之首，除了时代的原因之外，更因为清真“为词家之正宗”，其他六家尚有不同程度的瑕疵。据朱绶所言，《宋七家词选》之前身为《宋八家词选》，在嘉庆年间就已大致成型，到道光十七年（1837）刻印时，则删去了陈允平一家。这是一个值得思考的问题，陈允平何以在正式刊刻时被删去？是不是受到周济《宋四家词选》的启发？周济说：“西麓和平婉丽，最合世好，但无健举之笔，沉挚之思，学之必使生气汩丧，故为后人拈出。”[①] 戈载曾参加过孙麟趾在金陵组织的江东词社，社友汤贻汾、蒋敦复等是常州词派重要成员，这里还是《宋四家词选》的编选地，戈载对《宋四家词选》或许有所了解，最后他将陈允平删去未尝不是受到周济的影响。

（三）以令慢为中心：周之琦《心日斋十六家词录》

《心日斋十六家词录》分上下两卷，由周之琦在道光二十三年（1843）编成，并于次年在广西刊刻，共选从唐至元词人 16 家词作 407 首。他在这部选本结尾的识语中说：“余性好倚声，此皆平生得力所自，辑而录之，取便观览，非谓古人佳制尽于是也。”他还辑有《晚香堂词录》八卷，共录唐、宋、金、元词人 123 家，词作 655 首，《十六家词录》所录词人词作均与《晚香堂词录》一致，《晚香堂词录》只有清抄本藏国家图书馆，未能推知其编选的具体年代，《晚香堂词录》选录的范围较广，《十六家词录》选录内容比较集中，从选目看，后者很可能是在前者基础上萃选而成的[②]。《晚香堂词录》大约编选在周之琦嘉庆十三年（1808）中进士之后，这部选本各卷依词人年代先后为序，系以小传，词下间附本事词话，在体例上参照朱彝尊的《词综》，并引万树《词律》以校律之正误。如论张炎《高阳台》一词曰：“玉田词用韵最滥，甚至‘真侵’‘庚青’互见于一阕中，求之片玉、白石诸大家，从无此例，无怪学《山中白云》者多流入率

---

① 周济：《宋四家词选》卷四，《清人选评词集三种》，第 309 页。

② 据记载，《词录》最初所选为二十家，正式刻印时才改为十六家。苏汝谦《雪波词自序》：“余少不喜倚声，后游周稚圭中丞幕，得读其《金梁梦月词》，并见所选古词二十家。”张祥河《偶忆编》：“周稚圭中丞录二十家词，各系一诗。”其《小重山房诗词全集》“桂胜外集”亦有《周稚圭中丞手定二十名家词跋》。

易一路也。此词‘莫开帘’句本可不叶，似尚无害，然前段‘凄然’用韵，则‘帘’字终属微疵。”又考证张炎《陌上花》一词曰：“《图谱》以‘香’字连上‘酒’字作六字，‘痕凝’至‘相伴’作九字，《词律》已正其误，余见他刻且有删去‘香’字，以‘满罗衫’为一句，视‘酒痕凝处’为一句，其谬愈甚，真红友所谓‘苦苦要将好词读坏’者。”从道光元年（1821）起，他离开京城，开始外任的仕宦生涯，先后到过四川、浙江、湖北、广西等地，对于词籍的利用肯定不如在京师那么便利，我们更有理由相信《晚香堂词录》的编选当在京师为官期间，《十六家词录》应该是他在外任期间利用《晚香堂词录》萃选而成的。《晚香堂词录》本来只是为了自己学习前人而辑录的，因此，对于作品的选择便没有明确的目的，但《十六家词录》的编选却是有着明确的指向性的。“盖限定家数之总集，只戈《选》、周《录》。而周之异于戈者，则上起唐代，下迄于元，北宋增小晏、秦、贺。虽似不出温柔敦厚之范围，而门户加宽，且已知崇北宋矣。”[1] 该书所录唐五代、宋、元十六家词者，上卷依次为温庭筠、李煜、韦庄、李珣、孙光宪、晏几道、秦观、贺铸、周邦彦、姜夔；下卷为史达祖、吴文英、王沂孙、蒋捷、张炎、张翥。选词较多者：唐代温庭筠33首，李珣30首；北宋晏几道46首，贺铸23首；南宋吴文英40首，王沂孙35首；元代张翥30首。这样的排序和入选数量，是兼顾到时代、文体、作家等多种因素的。从时代看，他是试图比较全面地反映词史面貌的，将周济、戈载关注的两宋拓展到晚唐和元代；从文体看，在贺铸之前以小令为主，而周邦彦以下则以长调为主，这是该选的主导因素：“词之有令，唐五代尚已。宋唯晏叔原最擅胜场，贺方回差堪接武，其余间有一二名作流传，然非专门之学。……大抵宋词闲雅有余，跌宕不足，长调则有清新绵邈之音，小令则少抑扬抗坠之致。盖时代升降使然，虽片玉、石帚不能自开生面，况其下者乎？”[2] 令曲在北宋之后不再有佳作问世，作之者也不免要受慢曲的影响：“填词家自南宋以来，专工慢词，不复措意令

① 陈匪石：《声执》下，《词话丛编》，第4966页。
② 周之琦：《心日斋十六家词录》卷上，道光二十四年（1844）周氏家刻本。

曲。其作令曲仍与慢词音节无异，盖《花间》遗响久成《广陵散》矣！”他对令曲特别钟情，对以小令见长的纳兰词亦予好评：“容若长调多不协律，小令则格高韵远，极缠绵婉约之致，能使南唐坠绪绝而复续。第其品格，殆叔原、方回之亚乎？”[①] 从词人看，兼顾到浙、常两派所推崇的词人，上卷主要选录常州派推崇的词人，下卷则以浙派推崇的词人为主，不选常州派不喜欢的柳永，也不选浙派不喜欢的苏轼，对两派都推崇的吴文英尤为赞许。“梦窗词，自张叔夏‘不成片断’之论出，耳食者群然和之。余谓梦窗格律之细，方驾清真。意境之超，希踪石帚，断非叔夏所能跂及，《唐多令》一阕，乃梦窗率笔，叔夏以其类己而称之，非知梦窗者也。”[②] 这说明他对词史典范的建构吸收了浙、常两派的思想，也渗入了自己的思考和看法，如对五代李珣、北宋晏几道、贺铸，元代张翥，都是周济、戈载所忽视的。

三、典范重塑与观念更新

从道光时期对唐宋词典范的建构看，它展现了词坛上各种势力相互包容的态势，无论是周济，还是戈载，以及不属于浙、常两派的周之琦，通过词史典范的重塑，表征着新的观念在道光词坛已形成，亦即，在他们心目中，“典范词人”应具备的美学品格：作品有合乎文体规范的声律之美，包蕴着作者情志的比兴寄托，以及不主一格自成一家的外在风貌等。

先说声律之美。词作为一种不同于诗的文体样式，它在体制上的要求是合乐可歌：“飞声尊俎之上，引节丝管之间。”[③] 作为典范词人，其先决条件当是作品声律合度，分刌不失，无论是常州词派的周济，还是吴中词派的戈载，在这一点的认识上是一致的。周济称赞姜夔最为知音，能自谱其词，一字一音，合乎节度。他说：“古之歌者，一倡三叹，一倡者宣其词，三叹者永其声，是以词可知，而声可感。诗之变为乐府，乐府之变为

① 金梁外史：《饮水词识》，《饮水词》，道光二十六年金梁外名选刻本。
② 周之琦：《心日斋十六家词录》卷下，道光二十四年周氏家刻本。
③ 金应珪：《词选后序》，选自唐圭璋编《词话丛编》，第 1618 页。

词，其被之声而歌，播之管弦，未有不如是者也。姜夔最为知音！”他认为万树《词律》、凌廷堪《燕乐考原》，在词律汇校与词乐考原上贡献至巨，影响深远，“故近世言词者多谨严，视元明为愈矣！”[①]《宋四家词选》与《词辨》的不同，也表现在它对“宋四家”及其他词人声律调情的重视，关注入选之作的字声、句法、用韵等情况。如周邦彦《木兰花》“桃溪不作从容住”，调名下注：“《木兰花》之前后仄起者，一名《玉楼春》，其平起者，但可云《春晓曲》《惜春容》耳。”柳永《倾杯乐》“争如憔悴，损天涯行客”一句，旁注“依调损字当属下，依词损字当属上。此类尽多，后不更举。”王沂孙《扫花游》（小庭荫碧）结尾附注：“‘一别’句本应五字，减一字耳。红友《词律》未及是误，忘检校也。”龙榆生为之评价说，周济论选声，“深识音律，要言不烦”，足为学者之准则[②]。戈载对于词的声律更是特别讲究，“尝于广座说宋人乐府，某解工某不解工，众论互有异同，及辨析阴阳、清浊、九宫八十一调之变，皆嘿然以听君”。[③]《宋七家词选》开卷有一首《湘月》词，是他这一思想的最好说明：“乐章旧谱。论源流本是，骚雅遗意。紫韵红腔，但赋得、秋月春花情思。玉尺难寻，金针莫度，渺矣宫商理。茫茫烟海，古音谁操芸笥。多少白雪阳春，灵芬尚在，把吟魂呼起。作者登坛算廿载，一瓣心香惟此。协调笙簧，律精铢黍，始许称能事。词林传播，正声常在天地。”他选录的“宋七家”之作，“律不乖忤，韵不庞杂，句择精工，篇取完善”，堪称雅音之极则。对于不合上述要求的作品则严于去取，如周密：“惟用韵则逊于梦窗，是其疏忽之处。……如《木兰花慢》（西湖十景）洵为佳构，大胜于张成子《应天长》十阕，惜有四首混韵者，故仅登六首。”[④] 再如史达祖：“集中如《东风第一枝》《寿楼春》《湘江静》《绮罗香》《秋霁》，皆推杰构，正不独汲古阁所称‘醉玉生春’‘柳发梳月’也。惟《双双燕》一首，亦脍炙人口，然美则美矣，而其韵庚、青杂入真、文，究为玉

① 周济：《词调选隽序》，《止庵遗文》，《常州先哲遗书》本。
② 龙榆生：《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社 1996 年版，第 400 页。
③ 朱绶：《翠薇花馆词序》，戈载《翠薇花馆词》，嘉庆二十三年（1818）刻本。
④ 戈载：《周公谨词选跋》，光绪十七年曼陀罗华阁刻本。

瑕珠类。予此选律韵不合者，虽美弗收，故是词割爱从删。”[①] 对于戈载的这一行为，王国佐是这样赞美的：“掇其菁华，归于粹美，凡讹谬并错之处，参稽博考，惟善是从。庶几古人之名章隽句始见其真，而韵与律稍有疏者，必汰去之以见谨严。”[②] 戈载的严于去取，以及“吴中七子”的恪守声律，对嘉道词风的形成起到推波助澜的作用。周之琦亦十分看重万树的《词律》，《周稚圭府君年谱》记载：“自得万阳羡《词律》，愈益精进。久之，复有神悟。”又《论词绝句》之九云：“宫调精严字字珠，开山妙手讵容诬。后生学语矜南渡，牙慧能知协律无？”作为“海内词宗”，周之琦编选《心日斋十六家词录》，也是有感于当时词坛存在着严重的失律落韵的现象：“世多通才，动轻前哲，倦事修择，但知驰骋，不有炼锤，五音顿住，丝豪竹滥，其曰可读，实与古违。”[③] 他的创作也非常注意词律问题，有人把他与纳兰性德、顾梁汾并推为“国朝词人最工律法者”。杜文澜称其词“谐音协律，真意独存，耐人寻味”[④]，程恩泽亦评之曰：“声律精严，为词家第一”，“启承转合，竟可作词中八股。”[⑤]

次言比兴寄托。自张惠言提出“意内言外”之论，强调借男女哀乐以道贤人君子“幽约怨诽不能自言之情”，这一思想经过董士锡、宋翔凤、周济等的弘扬，表现个体哀乐者有之，关注时代盛衰者有之。这在道光时期成为一时论词之主流观念，他们认为这也是作为词史典范所应有的基本品格。宋翔凤说自己，“数年以来，困于小官，事多不偶”，“古之穷士，抚榛莽以兴叹，迭回波而欲泣，考吾所遇，一皆备焉”，所以，他有这样的感慨：“非假途于填词，莫遂陈其变究”，“因本师友相益之议，求诸唐宋诸贤之作。”[⑥] 对于宋代典范词人，他注意抉发其作品中的个人感慨与时代盛衰，如姜夔《齐天乐》“伤二帝北狩也”，《扬州慢》“惜无意恢复

---

① 戈载：《史邦卿词选跋》，光绪十七年曼陀罗华阁刻本。
② 王国佐：《宋七家词选序》，光绪十七年曼陀罗华阁刻本。
③ 张祥河：《心日斋十六家词录序》，道光二十六年周氏家刻本。
④ 杜文澜：《憩园词话》卷二，《词话丛编》，第2686页。
⑤ 周汝筠、周汝策编：《周稚圭府君年谱》，清同治间刻本。
⑥ 宋翔凤：《香草词自序》，《香草词》，《云南丛书》本。

也”，《暗香》《疏影》“恨偏安也”①。周济对于“寄托”的理解，更是把它与时代盛衰相联系，认为周邦彦《解语花》《齐天乐》当作于同时，其时“到处歌舞太平，京师尤为绝盛”，而周邦彦这时却流落在荆南，盖胸中有所块垒，故藉词以表之，希望能再次得到帝王的启用：“身在荆南，所思在关中，故有‘渭水’‘长安’之句。”辛弃疾《贺新郎》（别茂嘉十二弟）上阕写“北都旧恨”，下阕抒“南都新恨”；《贺新郎》（赋琵琶）上阕寓示“谪逐正人，以致离乱”，下阕暗含“晏安江沱，不复北望”；王沂孙《齐天乐》（蝉）第一首（绿槐千树西窗悄）写“身世之感”，第二首（一襟余恨宫魂断）含“家国之恨”；《扫花游》（绿阴）第一首（小庭荫碧）乃“伤盛时易去”，第二首（卷帘翠湿）则“刺朋党日繁”。董士锡也谈到：“周子保绪，工于词，隐其志意，专于比兴，以寄其不欲明言之旨，故依喻深至，温良可风。”② 对于讲究声律的“吴中七子”来说，也不轻视“立意”的重要性，戈载追述顾广圻对他谈起：“词之合律，贵乎自然。即极难安顿者，亦必婉转谐适，不见有平仄之迹，乃为词家化境。苟为律所束缚，勉强牵制，非病其粘滞，即嫌其生涩。律虽是，而仍不得谓之名作也。”③ 戈载自己也有类似的表述：“意旨绵邈，音节和谐，乐府为之正轨也。不善学之，则循其声调，袭其皮毛，笔不能转，则意浅，浅则薄；笔不能炼，则意卑，卑则靡。”④ 吴嘉洤、尤坚也认为守律而不能止于律：“律严而止于律，其亦未造乎诣之极也”⑤，“词固以律为主，否则短长其句而已，然必协律而不为律所束缚，方得宋人三昧。”⑥ 他们强调填词不可忽视声律，但其最高境界是内在意蕴与外在形式的完美结合。他们认为词由“三百篇”而来，其体至卑，其格至尊。“词者，乐府之继声，诗人之别派。悱恻缠绵，原本变雅；哀感顽艳，托体《离骚》。”⑦ “昔唐李

① 宋翔凤：《乐府余论》，《词话丛编》，中华书局 1986 年版，第 2503 页。
② 董士锡：《周保绪词叙》，《齐物论斋文集》卷二，道光二十年暨阳书院刻本。
③ 戈载：《翠雅薇词自序》，《吴中七家词》本，道光刻本。
④ 戈载：《横经堂诗余序》，张泰初《横经堂诗余》，光绪二年（1876）刻本。
⑤ 吴嘉洤：《秋绿词自序》，《吴中七家词》本，道光刻本。
⑥ 尤坚：《玉洤词评跋》，潘曾玮《玉洤词》，咸丰四年刻本。
⑦ 转自陆损之：《玉壶买春轩乐府序》，高原《玉壶买春轩乐府》，道光刻本。

文山自序其诗，谓居住沅湘，宗师屈宋，平生服习，首在斯言。矧憔悴幽忧，佹寄所托，美人香草，寻绪无端，有韵之文，词尤善感。准诸六义，亦比兴之道也。"[①] 在他们看来，南宋所以胜于北宋，盖缘于南宋多有寄托："尝论两宋之词，南胜于北，北宋多欢愉之音，南宋如尧章、君特、公谨、叔夏皆有忧思抑郁，若不得已而为言，又不敢尽言。美人香草，三复流连。凡为乐府之新声，实皆《离骚》之变体。遭时隆盛，此调无复弹者。而俯仰一身，岂无今昔？"[②] 这一解释与王昶的论述颇多相通之处。周之琦也非常重视寄托，《心日斋十六家词录》"题词"第一篇："方山憔悴彼何人，兰畹金荃托兴新。绝代风流干馔子，前生合是楚灵均。"将温庭筠（方城尉）直接比拟为屈原，注重的是温词中的"托兴"和屈原楚辞中借香草美人以寄托寓意之传统的承继关系，这首绝句也深刻反映了周之琦对张惠言比兴说的认同。又如评张炎："但说清空恐未堪，灵机毕竟雅音涵。故家人物沧桑录，老泪禁他郑所南。"再如评蒋捷："阳羡鹅笼涕泪多，清词一卷黍离歌。红牙彩扇开元句，故国凄凉唤奈何。"他不像朱彝尊有意淡化南宋词人作品中的情感内涵，而是把张炎词作为"故家人物沧桑录"来读解，并视蒋捷的词为"红牙彩扇开元句"，这与常州词派所标举的"意内言外"的思想是一脉相承的。蒋敦复说："词之合于意内言外，与鄙人'有厚入无间'之旨相符者，近来诸名家指不多屈。周保绪先生外，有周稚圭者。"[③] 点出了周之琦与周济思想之相通处。

再说不主一格，自成一家。在清初，朱彝尊对姜、张的推尊，特别注意他们之间的一致性，对于其他南宋词人亦以同侪而视之。到乾嘉时期，厉鹗和吴锡麒论唐宋词史，已表现出较强的流派意识，如厉鹗的南宗北宗之论，吴锡麒有正体变体之分，郭麐也有四种风格之说，这较朱彝尊唯尊姜、张之清雅已有很大进步，但对每位词人的自身个性却重视不够。在嘉庆十七年编选《词辨》的时候，周济还是以正变为基本的划分方法，到道

---

① 朱绶：《湘弦别谱自序》，《知止堂词录》本，道光刻本。
② 戈载：《玉壶买春轩乐府序》，高愿《玉壶买春轩乐府》，道光刻本。
③ 蒋敦复：《芬陀利室词话》卷一，《词话丛编》，第3639页。

光十二年编选《宋四家词》时特别关注词人之间的个性和差异。如谈周邦彦与秦观之异同："少游最和婉醇正，稍逊清真者辣耳。少游意在含蓄，如花初胎，故少重笔。然清真沈痛至极，仍能含蓄。"论苏轼与辛弃疾之差别："苏、辛并称。东坡天趣独到处，殆成绝诣，而苦不经意，完璧甚少。稼轩则沉着痛快，有辙可循，南宋诸公，无不传其衣钵，固未可同年而语也。稼轩由北开南，梦窗由南追北，是词家转境。"再如论南宋诸家之特点："白石脱胎稼轩，变雄健为清刚，变驰骤为疏宕；盖二公皆极热中，故气味吻合。辛宽姜窄：宽，故容秽；窄，故斗硬。""梅溪才思，可匹竹山。竹山粗俗，梅溪纤巧。""竹屋、蒲江并有盛名。蒲江窘促，等诸自郐；竹屋硁硁，亦凡声耳。"[①] 这种对词人个性的强调，必然会使他对浙派独尊姜、张表示不满："词本近矣，又域于其至近者，可乎？宜其千躯同面，千面同声，若鸡之㗊㗊，雀之足足，一耳，无余也。"[②] 词本来就是一种风格偏弱境界狭深的文体，如果再以姜、张的清雅相律，必然会造成"千躯同面，千面同声"的结果。其实，戈载也是如此看，他曾协助秦敦夫校《词源》，秦敦夫与凌廷堪交好，他们都是对戈载有影响的前辈学者。他们不但于词乐词律之学有很高的造诣，而且在创作上也是不拘一格、自成一家的。张其锦说："吾师（指凌廷堪）之词，不专主一家，而尤严于律。"[③] 吴慈鹤也说："戈子宝士少席华阀，长雄艺林……得其性之所近，遂于词也独工。既短长高下以咸宜，况烟月湖山之狎主？牢笼诸有，不名一家。盖于美成得其芊绵，于公谨得其妍丽，于竹屋、梅溪得其隽巧，于玉田、石帚得其清新矣！"[④] 他所以将所选词家由姜、张二家拓展为"宋七家"，或许是受周济之启发，更是其创作上不拘一格所使然。他对"宋七家"的看法也是不一样的。如评周邦彦"其意淡远，其气浑厚"；评姜夔"清气盘空，高远峭拔"；评史达祖引前人语云"清和闲婉"，"奇秀清逸"。评吴文英曰："貌观之雕绘满眼，而实有灵气行乎其间"，"犹之玉溪

① 周济：《宋四家词选目录序论》，《清人选评词集三种》本。

② 周济：《宋四家词筏序》，《止庵遗书》，《常州先哲遗书》本。

③ 张其锦：《梅边吹笛谱跋》，凌廷堪《梅边吹笛谱》，光绪刻本。

④ 吴慈鹤：《翠薇花馆词序》，戈载《翠薇花馆词》，嘉庆二十三年（1818）刻本。

生之诗，藻采组织而神韵流转，旨趣永长”；评周密曰：“其词尽洗靡曼，独标清丽，有韶倩之色，有绵渺之思，与梦窗旨趣相侔”；评张炎曰：“其气清，故无沾滞之音；其笔超，故有宕往之趣；真白石之入室弟子也。”这一点也在吴中七子身上得到具体的表现，顾广圻在表彰他们能“权衡矩矱”、审音辨韵的同时，特别指出七子之词“平奇浓淡，各擅所长”[①]。比如朱绶宗法梦窗，沈传桂偏嗜梅溪，王嘉禄钟爱碧山，戈载则“不名一家”，他们是依其性之所近而各有取法的。周之琦在词学宗尚上更是不名一家，其词风亦随着生活经历的变化而不断变化：“其词以清切婉丽为宗，乃晚唐、五代以来之正派。前者（《金梁梦月词》）音节和谐，令人想友朋之乐；后者（《怀梦词》）情怀徘恻，令人增伉俪之思。李慈铭《受礼庐日记》称其深入南宋大家之室。”[②] 他对于唐宋词史的评价，多少有受朱彝尊思想影响的印迹，朱氏说“小令师法北宋以前，慢词则取法南渡”，《心日斋十六家词》在体例上颇与朱氏所论相契合，上卷专取唐五代之小令，下卷则侧重南宋之慢词。蒋敦复认为周词小令“有《花间》风格，下亦不失为小山父子”，长调“得清真家法，下亦不失为草窗”[③]。谢章铤也认为周词：“短调学温、李，长调学姜、史。”[④] 也道出了周之琦填词多种风格兼具的特点。

通过以上所述可知，在道光时期，人们既不偏向专尚音律之浙派，也不只取惟尊比兴寄托之常州派，而是试图将这两派思想融合打通，并形成自立一家的风格和面貌。这表明道光时期的词坛风尚已经完全转向：推重风格的多元化，标榜创作的自成一家。

四、典范意识的彰显与流派意识的消解

道光时期对词史典范的重塑，以及表达的新观念，为其时词坛的发展指明了一条向上之路，周济《宋四家词选》和戈载《宋七家词选》在当时

① 顾广圻：《吴中七家词序》，《吴中七家词》，道光刻本。
② 胡玉缙：《续修四库提要三种》，上海古籍出版社 2002 年版，第 800 页。
③ 蒋敦复：《芬陀利室词话》卷一，《词话丛编》，第 3639 页。
④ 谢章铤：《赌棋山庄词话》卷二，《词话丛编》，第 3339 页。

后世获得了广泛的赞誉和好评。杜文澜认为《宋四家词选》"抉择极精"，"其论深得词中三昧"[①]；又称"宋词选本极多，清空秾挚，各取雅音，而求其律细韵严，则惟戈氏此选（《宋七家词选》）为善本"[②]。蒋兆兰说："周止庵《宋四家词选》，议论透辟，步骤井然，洵乎暗室之明灯，迷津之宝筏也。其后戈顺卿氏又选《宋七家词》汇为一编。学者随取一家，皆可奉为师法，就此成名。"[③] 陈匪石认为《宋四家词选》"不仅弥张氏之缺憾，而且开后此之风气"，《宋七家词选》所言"多中肯綮"，所选"均极精粹"，与周济《宋四家词选》形成"桴鼓相应"之势[④]。他们不但讲到两家所选所论之精粹，而且还谈到它们对于指示习词门径、转变词坛风气所具有的重要意义。但是，他们的认识还只是看到上述选本的现实意义，从理论上讲，它们集中出现在道光时期，实昭示着晚清词学发展的新动向：从流派意识向典范意识的转移，思维转向，观念变化。

在清初，为转变明词"中衰"的局面，也为着恢复被元明两代所遗弃的唐宋词统，在江南地区出现的诸词派，先后推出其心目中的典范词人，作为本派词人师法或学习的榜样[⑤]。如云间派标举"天机偶发，元音自成"的晚唐五代词风，以李白、南唐二主为其追踪的对象；阳羡派论词反对因袭模拟，推崇深情真气的豪放做派，故以学习苏轼、辛弃疾相号召；浙西派反对俚俗与亢率，主张"字雕句琢，归于醇雅"，是以效法姜夔、张炎相标榜。但是，他们推举这些典范词人，并非着意在这些词人的创作经验上，而是希望通过这些词人承载其倡导的审美观念。也就是说，这些词人实为这些流派以其所倡导的观念重塑的词史典范。

这样，不同的唐宋词人被他们纳入到不同的词派，流派观念决定着词人的典范归属和地位升降。如云间派以"二李"为宗，对于两宋词人，划分为"我辈之词"与"当家之词"两类，并特别标举七位典范词人：欧阳

① 杜文澜：《憩园词话》卷一，唐圭璋编：《词话丛编》，第2853页。

② 杜文澜：《宋七家词选校识》，戈载：《宋七家词选》，光绪十一年（1885）曼陀罗华阁刊本。

③ 蒋兆兰：《词说》，唐圭璋编：《词话丛编》，第4631页。

④ 陈匪石：《声势》卷下，唐圭璋编：《词话丛编》，第4965页。

⑤ 参见陈水云：《唐宋词统在清初的恢复与重建》，《安徽大学学报》2013年第5期。

修、苏轼、秦观、张先、贺铸、晏几道、李清照，这鲜明地体现了他们推崇高浑之境、宗法五代北宋的观念。自王士禛在扬州主持风雅，对于云间派强调的南北之分着意淡化，特别重视唐宋词史的正变之分，流派意识开始凸显出来，对唐宋词人的创作个性则有忽略。如王士禛说："诗余者，古诗之苗裔也。语其正，则璟、煜为之祖，淮海而极其盛，高、史其大成也。语其变，则眉山导其源，至稼轩、放翁极其变，陈、刘其余波也。"①邹祇谟在《倚声初集序》中既赞美北宋"人工绮语"，也颂扬蒋、史、姜、吴"警迈瑰奇，穷姿构彩"，辛、刘、陈、陆诸家"乘间代禅，鲸呿鳌掷，逸怀壮气，超乎有高望远举之思"②。这实际上是把两宋词人划分为三派，只是北宋为一派，南宋则分两派。汪懋麟也说："予尝论宋词有三派，欧、晏正其始，秦、黄、周、柳、姜、史、李清照之徒备其盛；东坡、稼轩，放乎言之矣。"③ 这是突出北宋初期的独特风貌，然后将两宋词史划分为正变两体。浙西词派也把两宋词人划分为三大派，但标举南宋，将姜、张一派独立出来："北宋词人原只有艳冶、豪荡两派。自姜夔、张炎、周密、王沂孙方开清空一派，五百年来以此为正宗。"④ "宋名家词最盛，体非一格。苏、辛之雄放豪宕，秦、柳之妩媚风流，判然分途，各极其妙。而姜白石、张叔夏辈，以冲淡秀洁得词之中正。"⑤ 这就隐去了汪懋麟所突出的宋初，而特别地彰显了姜张一派。从乾隆末到嘉庆初的百年时间，清代词坛基本上为浙西词派所笼罩，人们对于唐宋词人的派别归属基本不出上述划分，流派意识主宰着人们对于唐宋词人风格和词史地位的认识。但是，因为当时浙派一家独大，其他词风基本淡出词坛，造成了"人尊姜张"、"千人同面"的局面。这时，才会有吴锡麒重提以南宋为宗的姜史与苏辛两派，力图改变其时词风单一的现状，到郭麐更提出包容唐宋打破时代界限的四派说："词之为体，大略有四：风流华美，浑然天成，如美人临妆，

---

① 王士祯：《倚声集序》，《倚声初集》，续修四库全书，集部第1729册，第165页。
② 邹祇谟：《倚声集序》，《倚声初集》，续修四库全书，集部第1729册，第166页。
③ 汪懋麟：《棠村词序》，梁清标《棠村词》，康熙留松阁刻本。
④ 王鸣盛：《巏堥山人词集题词》，王初桐《巏堥山人词集》，乾隆刻本。
⑤ 顾咸三：《湖海楼词序》，陈维崧《湖海楼词》，《清名家词》本。

却扇一顾，花间诸人是也。晏元献、欧阳永叔诸人继之。施朱傅粉，学步习容，如宫女题红，含情幽艳，秦、周、贺、晁诸人是也。柳七则靡曼近俗矣。姜、张诸子，一洗华靡，独标清绮，如瘦石孤花，清笙幽盘，入其境者，疑有仙灵，闻其声者，人人自远。梦窗、竹屋，或扬或沿，皆有新隽，词之能事备矣！至东坡以横绝一代之才，凌厉一世之气，间作倚声，意若不屑，雄词高唱，别为一宗。辛、刘则粗豪太甚矣。其余幺弦孤韵，时亦可喜。溯其派别，不出四者。"[①] 虽仍然推尊姜、张，但对其他词派却能肯定，到张惠言出来后，指斥词坛"三弊"，明确提出以立意为本的创作主张。陆继辂谈到自己在习词之初，读秦、柳、苏、辛之词，觉得皆有让其不能满意之处，从而向张惠言请教为词之道。张惠言回答说："善哉，子之疑也。虽然，词故无所为苏、辛、秦、柳也，自分苏、辛、秦、柳为界，而词乃衰。且子学诗之日久矣，唐之诗人，四杰为一家，元白为一家，张、王为一家，此气格之偶相似者也，家始大于高、岑，而高、岑不相似；益大于李、杜，而李、杜不相似。子亦务求其意而已矣。"[②] 这一段话实际上是对传统流派观念的否定之论，特别强调要重视词人个性，亦即高、岑、李、杜的"不相似"，反对以家派归属来作为评判词人的标准。这一观点，不但超越了浙派的唯姜、张是尊，而且也跳出了自明代以来以流派考察词史的思维定式。因此，他在《词选序》中批评了柳永、黄庭坚、刘过、吴文英，指斥他们"荡而不反，傲而不理，枝而不物"，并树立起其所认可的新典范——温庭筠，且作品入选数量居全书之冠（18 首），其次是南唐李煜（7 首）和北宋秦观（10 首），三者相合几近全书总量（44 家 116 首）的三分之一，从而引发晚清词学从流派意识向典范意识的潜在转移。在张惠言之后，又有董士锡、周济、戈载、周之琦等，先后提出"六家""四家""七家""十六家"之说，"典范"取代"流派""家法"取代"正变"成为晚清词学建构的理论支点。

作为晚清词学的理论支点，典范与流派相比而言，在理论上有哪些自

① 郭麐：《灵芬馆词话》卷一，唐圭璋编：《词话丛编》，第 1503 页。

② 陆继辂：《冶秋馆词序》，《崇百药斋续集》卷三，道光四年（1824）合肥学舍刻本。

身的特色？我们认为，流派是动态的，典范是静态的；流派重视一致性，典范强调特殊性；流派着眼在风格，典范主要指向法度。某一典范往往是从属于某一流派的，而流派则由无数典范组成，一个时期的词坛风貌又是由多个流派构成的。由于典范意识的凸显，词法成为晚清词学讨论的热点，一个“典范”对于当代词坛而言就是它的示范性，它的法度包括音律与词法是人们学习和揣摩的重心所在。比如，周济评周邦彦《兰陵王》（柳阴直）“客中送客，一‘愁’字代行者设想，以下不辨是情是景，但觉烟雾苍茫，‘望’字、‘念’字尤幻。”又《六丑》（蔷薇谢后作）“不说人惜花，却说花恋人。不从无花惜春，却从有花惜春。不惜已簪之残英，偏欲去之断红。”又《拜新月慢》（夜色催更）“全是追思，却纯用实写，但读前阕，几疑是赋也。换头再为加倍跌宕之，他人万万无此力量。”[①] 这些对于字法、句法、章法，都有非常清晰的解读和分析，初学者当可据此揣摩、领会甚至运用。再如，从周之琦对于词律问题的论述，亦能看出当时词学批评对法度的重视。“《词律》云，今人不知鬲指为何义，填《湘云》仍是填《念奴娇》，故不另列一体。余谓此论未确，今之吹笛者六孔并用，即成北曲。隔第一孔、第五孔吹之，即成南曲。鬲指过腔义或如是。”“此调（《霓裳中序第一》）虽非白石自制词，则创自白石，《词律》引姜个翁、周密等词为式，个翁谬制不足数，周词差近，疏误亦多。且旁注可平可仄之字，又皆以意为之，不免隔膜。”[②] 像周济、周之琦这样对于法度问题的论述，在晚清已是比较普遍的现象，比如包世臣论词有清、脆、涩之美：“不脆则声不成，脆矣而不清则腻，脆矣、清矣而不涩则浮。屯田、梦窗以不清伤气，淮海、玉田以不涩伤格，清真、白石则殆于兼之矣。”[③] 蒋敦复则倡导以有厚入无间：“余何以益玉珊，必进而上之，试取有厚入无间之说，由北宋以上溯唐人三昧，即风骚汉魏，其微旨亦不难窥

---

① 周济：《宋四家词选》卷一，尹志腾《清人选评词集三种》，齐鲁书社1988年版。

② 均见周之琦：《心日斋十六家词》卷下，道光二十四年（1844）周氏家刻本。

③ 包世臣：《为朱震伯序月底修箫说》，《艺舟双楫》卷三，中国书店1981年版，第50页。

测也。于姜张、朱厉乎何有?"[①] 杜文澜主张严于审音协律，讲究四声平仄："今之为词者，必依谱律所定字句，辨其平仄，更于平声中分为入声所代，上声所代，于仄声中分为宜上、宜去、宜入，音声允洽，始为完词。若谓既不能谱入管弦，何妨少有出入。藉宋、元、明人之误声误韵，以自文其失律失谱，则且贻误后人，不如勿作。"[②] 谭献提出"荡气回肠，一波三折"之说，强调要有"荡气回肠"的审美效果，当做到"一波三折"。所谓"一波三折"，是指词之章法的顿挫之妙，如评欧阳炯《南歌子》"岸远沙平"云："未起意先改，直下语似顿挫。认得行人惊不起，顿挫语直下。"评王允持《解连环》"乱帆零雨对清尊"曰："敛抑断续"，评厉鹗《齐天乐》"吴山望隔江霁雨"曰："顿挫跌宕"，评毛健《疏影》"寿箫怨咽此断恐"，曰："玩其断续之妙"。为达到"一波三折"的美感效果，谭献对创作技巧提出两点要求：一是运笔多样化，或平起（正笔），或重笔，或逆入平出（侧笔）。二是将诗文章法引入词中，如评辛弃疾《汉宫春·立春》云："以古文长篇法行之"，评周邦彦《六丑·蔷薇谢后作》曰："以七言古诗长篇法求之，自悟。"评王沂孙《齐天乐·蝉》曰："此是唐人句法、章法。"这样就使词的表现手法更加多样化了。从上述讨论可知，晚清词学从主张"立意"出发最后又回到了文体自身，这是一种值得玩味的理论现象，它表明：当人们跳出派别意识的障碍或局限，将自己的着眼点放在文学创作上，必然会将其关注的目光投射到可知可感的文学典范上。

在道光时期建构起来的典范意识，对于浙派与常州词派的思想对抗起到了消解的作用，也就是说在道光以后浙派与常州词派由对立走向了融合。常州词派在嘉庆初起之际，对于浙派可谓大加挞伐，甚至有"考之于昔，南北分宗；征之于今，江浙别派"的激切言论[③]，他们以推尊北宋的

① 蒋敦复：《寒松阁词跋》，《清名家词》本，上海书店 1986 年版。关于"以有厚入无间"的分析，可参见杨柏岭：《鼓荡个性的浑涵：蒋敦复"有厚入无间"辨》（《嘉兴学院学报》2005 年第 2 期），谭新红：《"无厚入有间"和"有厚入无间"辨：周济和蒋敦复词学思想比较》（《长沙理工大学学报》（社会科学版）2009 年第 3 期）。

② 杜文澜：《憩园词话》卷一，《词话丛编》，第 2852 页。

③ 周济：《存审轩词自序》，《存审轩词》，光绪十八年（1892）刻本。

策略对抗浙派以南宋为宗，表现出强烈的派性意识。但从道光年间开始，自周济、戈载、周之琦诸家选本出来以后，浙西、常州两派之间对抗性言论渐微，对于南北两宋不再有倚轻倚重之分，而是认为各有其短长，难分高下。从音乐来看，“北宋所作，多付筝琶，故啴缓繁促而易流，南渡以后，半归琴笛，故涤荡沉渺而不杂。”[①] 从作者来看，“两宋词各有盛衰：北宋盛于文士，而衰于乐工；南宋盛于乐工，而衰于文士。”[②] 从创作来看，“北宋主乐章，故情景但取当前，无穷高极深之趣。南宋则文人弄笔，彼此争名，故变化益多，取材益富。然南宋有门径，有门径故似深而转浅。北宋无门径，无门径故似易而实难。”[③] 因此，对于南北两宋不可偏嗜，当兼取其长而去其短：“北宋多任务短调，南宋多任务长调。北宋多任务软语，南宋多任务硬语。然二者偏至，终非全才。”[④] “论词只宜辨别是非，南宋北宋，不必分也。若以小令之风华点染，指为北宋，而以长调之平正迂缓，雅而不艳，艳而不幽者，目为南宋，匪独重诬北宋，抑且诬南宋也。”[⑤] 更值得一提的是，在道光以后，无论有何审美宗尚，大家不再坚持派别对抗的理念，而是取彼此包容的态度，对于浙西、常州两派并能尊重。如杜文澜论词宗法浙西，对常州词派的周济、汤贻汾、宋翔凤亦予好评；蒋敦复论词取法北宋，追踪常州词派，在表彰周济、汤贻汾的同时，对有浙派宗尚的冯登府、孙麟趾、后吴中七子多能肯定，而且他与后吴七子成员来往还非常密切，这也能很好地说明晚清词坛两派交融互渗的新动向。因此，在咸丰、同治以后，常州词派虽然风靡天下，却并非像嘉庆时期那样对浙派展开全面攻击，反倒能积极吸纳浙派词学中的合理成份，至光绪时期就形成了融汇浙、常两派之长的“晚清四大词人”。“浙、常两派，至道、咸而交。故同光以后，已融合为一体，各去其短而发挥其长，乃集清词之大成。王鹏运力追北宋，而酷好姜夔，寻迹王、吴而醉心

① 宋翔凤：《乐府余论》，《词话丛编》，第 2498 页。
② 周济：《介存斋论词杂着》，《清人选评词集三种》，第 198 页。
③ 周济：《宋四家词选目录序论》，《清人选评词集三种》，第 207 页。
④ 谢章铤：《赌棋山庄词话》卷十二，《词话丛编》，第 3470 页。
⑤ 陈廷焯：《白雨斋词话》卷十，《白雨斋词话足本校注》，第 747 页。

苏轼，首开宏域。朱祖谋扩而大之，浸成千古未有之局，实为清词一大结穴。”① 在充分体认两派理论利弊基础之上，他们力求纠两派之弊，取两派之长，本张皋文（常州派）意内言外之旨，参以凌廷堪、戈载（浙派）审音持律之说，而益以发挥光大之。“以立意为体，故词格颇高；以守律为用，故词法颇严。”② 他们来自常州派，创作上受张惠言、周济思想之沾溉，却能不为常州派所限，积极地汲取浙派理论之优长，打破浙派、常州派一偏之见，取精用宏，从而结束了浙西、常州的派别纷争，使清代词学在清末民初之际走向“集大成”。

五、结语

从乾隆末到嘉庆初，是清词发展的重要转折期，浙派唯姜、张是尊带来一系列问题，这是常州词派崛起的现实基础。张惠言提出以立意为本的主张，顺应了时势所趋，在当时产生了巨大的影响力③，但把清代词学推向深入，促使其在理论上走向成熟，则当以《宋四家词选》和《宋七家词选》出现为标志，它昭示着清代词学从流派意识到典范意识的转移。

首先，它颠覆了浙派确立的宋词典范：姜、张，提出多元化的典范观：“四家”“七家”“十六家”，其范围也由南宋拓展到晚唐、北宋、南宋、元代。第二，对宋词典范的关注放在“立意”和“音律”的示范性上，并在道光以后推出了多部讲求比兴和开示门径的词选与词话。第三，超越浙派或常州派的派性观念，力图从“典范”的立场观察词史，对于唐宋词史进行新的建构：以典范为中心，因此，就有了不同模式的选本，或是以“词法”为中心（《宋四家词选》），或是以律韵为中心（《宋七家词选》），或是以令慢为中心（《心日斋十六家词》）。在道光以后，人们对于唐宋词史的认知尺度发生了变化，从以时代为中心，转向以典范为中心，审声协律、比兴寄托、自成一家，是人们评价词人的“当代”标准。对

① 沈轶刘：《繁霜榭词札》，香港《大公报》“艺林”新 257 期，1987 年 5 月 4 日。

② 蔡嵩云：《柯亭词话》，唐圭璋《词话丛编》，第 4908 页。

③ 参见《常州词派的“根”与“树”：兼论常州词学的流传路径与地域辐射》，《文学遗产》2016 年第 1 期。

“当代”词人的评价更加务实，不只是泛泛讲宗南宋或尚北宋，而往往会指出其所具体取法的典范词人。如顾翰评张鸣珂：“作者从玉田、石帚入手，门径不误，故沉郁雅淡之思，空蒙萧瑟之致，卷中时或遇之。”[①] 蒋敦复评潘遵璈：“大着从玉田、草窗入手，却不域于南渡，上推至南唐北宋，所造各有所得，一种芳菲悱恻之情，深得词中三昧。”[②] 易顺鼎评叶衍兰：“番禺叶兰雪先生，今之张子野也……即以词境论之，洁净精微，追踪白石；缠绵悱恻，嗣响碧山。”[③] 这表明，派别归属已不再是人们注目所在，而取径是否遵循轨范才是人们所看重的。

长期以来，我们以流派的眼光梳理道光以后的近代词史，却无法说清浙派观念为什么依然有强大的生命力，无法解释为什么许多词人在初入词坛时都有追踪浙派的经历，无法划分蒋春霖、项廷纪、周之琦、龚自珍的派别归属，到底是属于浙派还是属于常州派？也无法说明有浙派倾向的后吴中七子何以也主张要有寄托，且与常州派成员交往十分密切，更无法理解作为一个以韵律为选词标准的《宋七家词选》在当时为什么流行一时，如果从典范意识的彰显与流派意识的淡化去理解，上述所言无法解释说明的词史现象都将会不证而自明了。

---

① 顾翰：《寒松阁词评跋》，张鸣珂《寒松阁词》，光绪十年（1884）江西书局刻本。
② 蒋敦复：《香隐庵词跋》，潘遵璈《香隐庵词》，光绪十一年（1885）香禅精舍刻本。
③ 易顺鼎：《秋梦庵词钞序》，叶衍兰《秋梦庵词》，光绪十六年（1890）刻本。

守律辨声 重塑词统

——民国词社的创作理念与词学研究

陈水云

（武汉大学文学院）

内容提要：民国时期南北词社兴盛一时，这些词社既受晚清常州词派的影响，也有现代文学社团的重要表征，其成员由清遗民、文化名流和大学教授三类人组成，在创作上表现出一种从反映世变到逞才斗艺的倾向。在词成为一种文人展示才情的工具之后，他们尤其重视词的形式——严守四声，谨遵词律，但当形式成为一种新的束缚之后必然形成反弹，因而在现代词坛发生了关于协律与是否守四声的激烈论辩，出现了拥护、反对、调和的三种声音，这表明现代词坛在填词守律问题上呈现着多元取向。民国词社对于现代词学而言有两大意义：一是发扬晚清以来编辑地域词选的风气，力图重建地域词统；二是推动现代词学对于词调、词律、词韵等问题的深入研讨，为现代词体声律学的建设作出了重要贡献。

关键词：民国词社　反映世变　四声之争　地域词统　词体声律学

在晚清南方词坛，曾经涌现过众多地域性词派或词人群体，比如广西的粤西词派、广东的岭南词派、福建的闽中词人群体、湖南的湖湘词人群体，它们在词风及审美取向上已表现出不同于常州词派的显著特征。进入民国以后，这样有着浓郁地域色彩的词派或词人群体，逐渐减少甚至消

失，以一位领袖或几位同仁组织词社并影响词坛的现象较为明显[①]。比如朱祖谋在光绪三十一年开始寓居苏州，联络沪、苏两地词人，组织春音词社，成立清词钞编纂处，开展《香南雅集》唱和，使得沪上词坛兴盛一时。继之而起主盟词坛的夏敬观，也是这样一位领袖式人物，他在清末便与朱祖谋、况周颐往来密切，后又组织发起多个词社——沤社、声社、午社，这三大词社均成立于夏宅。“这三个词社持续十余年，几乎将海内著名词人都联系起来，由于他们的努力，晚近词坛的创作又掀起了中衰后的复兴。”[②] 这种带有传统文人结社性质的词社，较早的有北京咫村词社、上海春音词社、宜兴白雪词社、永嘉瓯社，较晚的有天津须社、南京如社、上海午社等，它们先后结集有《庚子秋词》《烟沽渔唱》《瓯社词钞》《如社词钞》《午社词》等。这些词社虽以诗词创作为主，但它的社员在理论建设上也是颇有建树的，比如郭则沄《清词玉屑》、夏仁虎《枝巢四述》“论词”、唐圭璋《梦桐室词话》等，既有对唐宋词人词作的考证，也有对清代词林逸事的记载，更有对词学理论体系的建构，并就填词应否守四声展开热烈讨论，对于现代词学发展都有重大推进。

一、从反映世变到逞才斗艺

如果考察民国词社成员之构成，约略可分为三类：第一类是晚清已入仕为官，民国后多以遗老自居者；第二类是进入民国后在北洋政府任职，但南京政府建立后，大多被弃置不用，以文化清流自重者，或是转入文化部门和教育机构，从事传统文化的传播工作；第三类是在清朝未曾出仕或取得功名，民国后多在北京、上海、南京等高校任职的大学教授；又以第一二类在民国词社中所占比例较高，通过分析诸家之生平仕履，可发现他们在身份上有许多相似或共同的特征。

---

① 据有关学者统计，民国词社为世人所熟知者有 20 余家，更精确之计算则达百家以上。曹辛华：《民国词社考论》，《2008 词学国际学术研讨会论文集》，内蒙古大学，2008 年。

② 陈谊：《夏敬观词学研究述论稿》，《夏敬观年谱》，黄山书社 2007 年版，第 294 页。

如朱祖谋（1857—1931），光绪八年举人，九年进士，官礼部右侍郎、广东学政，晚年退处沪上。夏孙桐（1857—1942），光绪八年举人，十八年进士，历官宁波、湖州、杭州知府，辛亥后寄寓上海。潘飞声（1858—1934），光绪十三年赴德国柏林大学讲授汉语，返国后，荐举经济特科，不应，旅居香港十年，晚年移居上海。周庆云（1864—1934），附贡生，官永康县教谕、直隶知州、民政部主事。沈宗畸（1865—1926），光绪十五年举人，侍父宦扬州，三十年赴京，官于礼部。晚年寓居北京番禺会馆。林鹍翔（1871—1940），光绪二十八年举人，曾官瓯海道尹。林葆恒（1872—1950），光绪十九年举人，曾任驻小吕宋副领事、驻泗水领事，民国后以遗老自居。冒广生（1873—1959），光绪二十年举人，官农工商部郎中，民国后为瓯海、镇江、淮安海关监督，国史馆纂修，后为中山大学、太炎文学院教授。廖恩焘（1865—1954），毕业于日本东京大学政治系，光绪十三年（1887）入总理各国事务衙门任职。从事外交工作凡50年。退休后定居香港。夏仁虎（1874—1963），光绪二十四年举人，官邮传部郎中，入民国官至国务院秘书长。夏敬观（1875—1953），光绪二十年举人，佐张之洞幕为三江师范学堂提调，复旦公学监督，入民国任浙江省教育厅长。谭祖壬（1876—?），光绪二十七年优贡，官邮传部员外郎。郭则沄（1882—1946），光绪二十九年进士，曾为徐世昌二等秘书，后任金华知府，署浙江提学使，改浙江温处道道台。民国后，历任北洋政府国务院秘书厅秘书、政事堂参议、铨叙局局长、兼代国务院秘书长、经济调查局副总裁、侨务局总裁等。袁思亮（1880—1940），光绪二十九年举人，官农工商部郎中。关赓麟（1880—1962），光绪三十年进士，官邮传部主事、财政部秘书、交通大学校长等。邵瑞彭（1887—1938），曾任北京大学、民国大学、河南大学教授。向迪琮（1889—1969），曾任四川大学教授。张伯驹（1898—1982），早年在军界、金融界任职，后为吉林博物馆副馆长，中央文史馆馆员。黄公渚（1900—1964），历任北京大学、北京师范大学、青岛大学、山东大学教授等。

上述诸人，除年齿稍晚之邵瑞彭、向迪琮、张伯驹、黄公渚，大多在清末有过出仕的经历。在进入民国之后，他们对于清廷多少怀有眷恋的情

思。王蕴章说：

> 国步既更，海上一隅，词流云集，吟事斯盛。沤尹（朱祖谋）以灵光一老，迭主敦槃，先之以春音，继之以沤社，感兴遣时，补题乐府，比于汐社之诸贤。[①]

这里讲的是海上词坛的情形，其他地方的遗民何尝不是如此？周庆云说："当辛、壬之际，东南士人胥避地淞滨，余于暇日仿月泉吟社之例，招邀朋旧，月必一集，集必以诗选胜。携尊命俦啸侣，或怀古咏物，或拈题分韵，各极其至。每当酒酣耳热，亦有悲黍离麦秀之歌，生去国离乡之感者。嗟乎，诸君子才皆匡济，学究天人，今乃仅托诸吟咏，抒其怀抱，其合于乐天知命之旨欤！"[②] 他认为，在众多文体之中，词是最擅长写亡国之哀的："嗟乎！亡国之音哀以思，词之为用，所以写缠绵莫解之情，抒抑郁难言之隐。而桑海之际，茹痛至深，则尤多传作。以今视昔，感想已殊。后之视今，更不知若何沉恨矣！"[③] 比如，白雪词社集名《乐府补题后集》，盖即上承南宋遗民倡和之意，以咏物而感怀君国："《乐府补题后集》，盖欲上继碧山、草窗、玉田、玉潜诸贤遗轨，为风雅绵一线之传。虽才或弗逮，不敢与宋贤抗，而志操纯白、心迹湛然，抑未必与宋贤异。"[④] 对于他们来说，清廷的覆亡即是亡国，即是神州陆沉，而民国后，军阀四起，国家离乱，人心不古，更易让他们起眷怀故国之思。"呜呼！神州陆沉，环瀛荡潏，是何等世界也。犷鬼沙蜮，封豕长鲸，是何等景象也。铁血涴地，铜臭熏天，是何等观念也。集泽鸿嗷，泣途虎猛，是何等惨痛也。……心有所感，不能无所宣。目有所触，不能无所动。自然之流露，即风云月露、花草虫鱼，皆足寄其兴焉。心声亦天籁也，如候虫之

① 王蕴章：《梦坡词存序》，周庆云：《梦坡词存》，刻本，1933（民国二十二年）年版。

② 周庆云：《淞滨吟社序》，《晨风庐丛刊：淞滨吟社集》，刻本，吴兴：《周氏梦坡室》，1915。

③ 周庆云：《浔溪词征序》，冯乾：《清词序跋汇编》，凤凰出版社 2013 年版，第 2026 页。

④ 蒋兆兰：《乐府补题后集甲编序》，南江涛：《清末民国旧体诗词结社文献汇编》第 22 册，国家图书馆出版社 2013 年版。

鸣，不可遏抑也……此《乐府补题后集）之微意也。”[1]

1928 年在天津成立之冰社，也是这样一个典型的遗民词社，其眷恋君国的情思表现得尤为突出。袁思亮说：“世异变，士大夫所学于古无所用，州郡乡里害兵旅盗贼，不得食垄亩，栖山林。群居大都名城为流人，穷愁无谬，相向濡以文酒耳。目所闻见，感于心而发于言，言不可以遂乃托于声，声之窈眇跌宕，悱恻凄丽。言近而指远，若可喻若不可喻者莫如词。”[2] 他们有感于国变世易，而又无用于世，遂将“穷愁无谬”之思托之于词，故《冰社词选》中咏物之篇所占比例较重。“他们一方面秉承了南宋以来词的咏物传统，另一方面亦透过描摹这些意象来反映他们与世相违、饱受磨难的遗民形象。”[3] 他们还以南宋“汐社”自比，郭则沄为《烟沽渔唱》作序，认为须社诸子有“汐社之遗风”，徐沅称自己与郭则沄“相与筮遁云津，寓声汐社”[4]；杨寿枏也说：“余与君（许锺璐）云津遁迹，汐社论交，花下酒边，每多酬唱。”[5]“天津之有冰社、上海之有沤社，胥此志也，而冰社为之先也。”[6] 这里的“冰社”，实为须社之前身[7]，在天津之冰社是如此，在上海之沤社亦如此。1930 年秋成立于上海的沤社，其成员有朱祖谋、程颂万、林鹍翔、林葆恒、郭则沄、夏敬观、周庆云等前朝臣子，也有黄孝纾、龙榆生、赵尊岳、王蕴章、冒广生、吴湖帆等晚辈词人。他们一方面感慨“旧京事，堪回首”（黄孝纾《东坡引》）、“还梦见、城头铜狄，宵来月似长安”（林鹍翔《汉宫春》），另一方面为沧桑

---

① 蒋兆兰：《乐府补题后集甲编序》，南江涛：《清末民国旧体诗词结社文献汇编》第 22 册，国家图书馆出版社 2013 年版，第 83 页。

② 袁思亮：《冰社词选序》，袁荣法：《近代中国史料丛刊续编》第 202 册，《湘潭袁氏家集》，文海出版社 1979 年版，第 49—50 页。

③ 林立：《沧海遗音：民国时期清遗民词研究》，香港中文大学出版社 2012 年版，第 288 页。

④ 徐沅：《龙顾山房诗余序》，郭则沄：《龙顾山房诗余》，精刻本郭氏栩楼，1928（民国十七年）年版。

⑤ 杨寿枏：《许佩丞辛庵词序》，《云在山房类稿：第二集：思冲斋骈体文钞》，蓝格刊本，1928（民国十七年）年版。

⑥ 袁思亮：《烟沽渔唱序》，南江涛：《清末民国旧体诗词结社文献汇编》第 16 册，国家图书馆出版社 2013 年版，第 101 页。

⑦ 杨传庆：《清遗民词社：须社》，《北京社会科学》2015 年第 2 期。

之巨变而哀喟不已，其所面对之沧桑巨变，不仅指清朝之覆亡，更指淞沪战事之兴起："壬申（1932）近腊，东寇乘我不备，突然袭攻沪北。我军歼敌，敌复集大队来攻，炮火轰天，迁徙流离，各不相顾。余家且陷贼中，仅以身免。朱古老（祖谋）于乱前已撒手西行，同人每不通音问，词社星散，殆如水中沤矣。逾岁之夏，沪居始定，同人重集江滨，社事再举，重拾坠欢。盖读白石道人词'自胡马窥去后，废池乔木，犹厌言兵'，非变徵之语耶?"[①] 所谓"变徵之语"，是指其声调的凄怆悲凉，此乃作者面对社会的巨变所发出的。但在淞沪战争发生前后，他们感怀之内容是有区别的，战前多亡国之痛，故国之思，战后则主要是沧桑之感，这前后变化恰好说明世变对于他们创作的影响。

如果说在20年代成立的词社，还颇多浓郁的遗民情怀的话，那么到30年代成立的词社，在审美取向上已有较大变化，这就是逞才斗艺的色彩越来越浓，特别是对于词律的谨守和讲求。

文人结社唱和多少都有些逞才献艺的成份，比如春音词社第一、二集，限调限韵，明定甲乙，第一集用《花犯》，"《花犯》为涩调之一，其中上去声不可移易者，共有三十七字"，王蕴章因上去声皆一一遵谱，而获第一。但考虑到这样做法，易起嗷名争胜之心，故自第三集起，改为圈点，不复按次排列。到二三十年代，这种风气不但没有减弱，反倒有愈演愈烈之势，社集之作多限调限韵，甚至要求选用仄声韵，仄声韵还要严分上去入，认为只有这样才能检验作者之才力。比如上海沤社，其社长为朱祖谋，朱氏以"律博士"见称于时，对于声韵的要求十分严格，社员所作亦受其影响，特别讲求声律谐美。沤社社集二十次，只有三次不限调（第十集、十三集、十五集），其余全是命调而作。据《沤社词钞》目录记载：第一集《齐天乐》，第二集《芳草渡》，第三集《石湖仙》，第四集《东坡引》，第五集《瑞鹤仙》，第六集《三姝媚》，第七集《汉宫春》，第八集《渡江云》，第九集《风入松》，第十一集《安公子》，第十二集《被花

---

① 潘飞声：《沤社词选序》，龙榆生：《词学季刊：第一卷第四号》，刊本，1934年版，第185－186页。

恼》，第十四集《洞仙歌》，第十六辑《锦帐春》，第十七集《大酺》，第十八集《一萼红》，第十九集《石州慢》，第二十集《天香》。这些词调中，惟《风入松》《一萼红》《汉宫春》《渡江云》押平声韵，其余词调均押仄声韵，仄声韵还要区分上去入。

再如南京如社，虽无社长，但林鹍翔、吴梅、陈匪石实为发起人，社集共20次，词调22个（第十二次、十九次社集有两个词调），强调以依四声为主，取名家创制为准则，如《倾杯》依柳永"鹜落霜洲"体，《换巢鸾凤》依梅溪四声，《绮寮怨》依清真四声，《水调歌头》依东山四声，《泛青波摘遍》依小山四声，《倚风娇近》依草窗四声，《红林檎近》依清真四声，《绕佛阁》依清真四声，《诉衷情》限用温飞卿体，《女冠子》限用牛松卿体，《碧牡丹》效小山体，《梦扬州》依淮海四声，《秋宵吟》依白石四声，《解连环》依清真四声，《引驾行》效柳永体，《卜算子慢》效子野体，《六丑》依清真四声。这22个词调中，有14个僻调。"冷僻之调，仅见数词，而字句各异，有不知何者为正格者；而就其各异之处，正可以为衬字之确证，而并可以考见其本体焉。"① 又如午社，对于词调词韵的要求，虽然不如"如社"那么严格，但每集大体上也能遵循限调限韵的惯例。第一集限调《归国谣》《荷叶杯》，第二集限调《卜算子》，第三集限调《绿盖舞风轻》，第四集限调《玉京谣》，第五集限调《霜叶飞》，第六集限调《垂丝钓》，第七集限调《雪梅香》《小梅花》。

这样的做法固然是为了谨守词律，但对于填词者来说也是一个挑战，它能展示并检验作者的才情与工力。徐益藩说："维时先生（吴梅）又与林半樱、陈倦鹤诸老辈举如社，多填涩调，守四声，视潜社为严，间亦以课益藩辈曰：'词惟不复可歌也，罕见之调，不得不守四声；守四声虽艰苦，然不能以此恕其不工，习而熟焉，艰者易，苦者甘矣。'"② 卢前也说："大抵如社社课，遇名家自度腔，亦以依四声、用原题、步韵为主，予旧

---

① 徐棨：《词通》，张璋等：《历代词话续编》，大象出版社2005年版，第500页。

② 徐益藩：《师门杂忆：记念吴瞿安先生》，《吴梅和他的世界》，河北教育出版社2002年版，第46页。

所谓'捆起三道绳来打'是也。独余值课用《高阳台》调，近日亦渐有用小令者。沤社每集两题，一限题，一不限题，如社视之尤严。"[①] 虽然守四声有很大的难度，但也能体验到在掌握四声之法后的快乐，所以，大家不以之为苦，反而以之为乐。

这一情况到午社那里已悄然发生变化，社员之间的观念亦不尽一致，甚至有很大的分歧。午社成立于 1939 年，社约规定："须每人每期必作，且须限题限调，值课者选题拈调，他人不得批评。"实际情况却是，社集 26 次，所知限调 25，不限调 3 次，有社集无社课 4 次。在这一点上，老辈词人如廖恩焘、林葆恒、仇埰等，或曾为须社成员，或是如社主力，他们对于社课规则的要求特别严格。这一苛刻要求也招致社内成员的非议，这些非议之人有冒广生、吴眉孙、夏承焘等，比如吴眉孙对仇埰好用僻调"时有毖言"，冒广生与夏敬观在言语上亦"时时参商"，这说明当时老辈词人与新生一代在观念上存在分歧，前者要求恪守四声，完全遵从朱祖谋、郑文焯的做法，后者则主张作词当"不蔑词理""不断词气"，对词律特别是四声不必过于拘守。随着时代的变化，随着新的作者群体的出现，人们对于填词是否必守四声更为开放，不再拘守晚清常州词派之"家法"。

二、关于填词守四声与协律的讨论

如上所言，民国词社对于声律问题特别重视。自从万树《词律》及《钦定词谱》问世以来，在清代人们多是依词律（或词谱）填词的，但是《词律》及《词谱》并未能解决和声与音律问题。"词律之义有二：一为词之音律，一为词之格律。所谓词之音律，如宫调，如旁谱，宋人词集中往往见之，然节奏已亡，铿锵遂失。……若夫词之格律，本为和协音律而起，但音律既难臆测，不能不于字句声响间寻其格律，格律止求谐乎喉舌，音律兼求谐管弦，世未有喉舌不谐而能谐乎管弦者。"[②] 也就是说，万

① 卢前：《冶城旧话：卷二》，卢前：《笔记杂钞》，中华书局 2000 年版，第 420 页。
② 邵瑞彭：《周词订律序》，吴则虞：《清真集》，中华书局 1981 年版，第 135 页。

树只是解决了文字格律问题，却未能认识到求词律当由音律而格律，因此，有人起而对万树《词律》及《钦定词谱》续作纠偏补遗的工作，从研讨格律进而探究音律，并对填词谨守四声之论提出质疑。

“四声”之说初见张炎《词源》，到万树《词律》始严分去声及上去，但只是停留在理论探讨的层面。“其后戈氏载撰《词林正韵》，尽取宋词，参伍比较，观其会通，仿《中原音韵》《菉斐轩词韵》之例，于四声代用者别录之，词家如周氏之琦、蒋氏春霖诸家，皆能按谱觅句，恪守四声，学者渐知万氏《词律》不足以尽声家之窾要。”[①] 这也只是少数人的行为，一般填词者依然是据谱而填，直至晚清也不是十分重视四声之别。冒广生说：“吾所纳交老辈朋辈，若江蓉舫都转、张午桥太守、张韵梅大令、王幼遐给谏、文芸阁学士、曹君直阁读，皆未闻墨守四声之说。郑叔问舍人，是时选一调，制一题，皆摹仿白石。迨庚子后，始进而言清真，讲四声。朱古微侍郎填词最晚，起而张之；以其名德，海内翕然奉为金科玉律。”[②] 这说明，四声之论是从郑文焯、朱祖谋开始走向细密的，“近人作词，如朱彊村、王半塘诸老，但求法诸填字，四声准确，按诸宫调，便可适合”[③]，而后这一作法被其追随者奉之为“金科玉律”。夏敬观说：“（朱）侍郎出，斠律审体，严辨四声，海内尊之，风气始一变。”[④] 邵瑞彭也说：“朱、况二老，晚岁尤严四声，词之格律，遂有定程。七百年之坠响，至是绝而复续，岂不伟哉！”[⑤]

据夏仁虎回忆：“十年前，归金陵，见老友之始学为词者，以宋名家词一首，逐字录其四声，置玻璃板下，依声填词，为之甚苦，词成，乃至不能卒读。怪而问之，曰：‘此彊村所告也。’”[⑥] 比如，仇埰：“尤肆力于

---

① 邵瑞彭：《周词订律序》，吴则虞：《清真集》，中华书局 1981 年版，第 135 页。

② 冒广生：《四声钩沉》，《冒鹤亭词曲论文集》，上海古籍出版社 1992 年版，第 111 页。

③ 陈能群：《词用平仄四声要诀》，《同声月刊：第一卷第三号》，刊本，1941 年版，第 71 - 73 页。

④ 夏敬观：《风雨龙吟室词序》，《民国文集丛刊：第 89 册：忍古楼文钞》，影印本，文听阁图书出版公司 2008 年版，第 307 页。

⑤ 邵瑞彭：《周词订律序》，吴则虞：《清真集》，中华书局 1981 年版，第 135 页。

⑥ 夏仁虎：《谈词》，《枝巢四述》，辽宁教育出版社 1998 年版，第 32 页。

词，宫徵之求协，格律之遵循，恨不起古人而与商邃密……一字未洽，一声未协，一调未谐，或搘拄往籍，或邮伻投赠，或风雨一庐，聚谈竟日。序《蓼辛词》曰：期四声之必合。”① 又如寿玺：“其所为词，往往眇曼而幽咽，令人不可卒读。至揆之于律，则四声悉准原制，无毫发之差，盖亦西生、沤尹类也。”② 再如吴梅，据施则敬回忆：“曩阅宋人方千里、杨泽民、陈西麓、吴梦窗诸家之作，声依清真，一步一趋，惟恐或失。晚清大家若王半塘、朱彊村诸公，亦皆断断不敢自放。……当时即怪其迂拘特甚，不惟无关声旨，抑且汩没性灵。虽以梦窗、彊村之才，犹或意为词晦，字以声乖，况他人乎？民国十七年（1928）春，以此质之吴臞安（梅）先生。先生亦抗心希古，严于声律，告以古人之作，自具深心。吾人必依其声，方为合格。不然，难免不为红友所诮也，弟以先生精于词曲，妙解宫商，遂嘿然焉。”③

这种拘于四声的做法，造成的影响是极其恶劣的。潘飞声说：“昔万红友苦心孤诣，撰为《词律》，自诩严定字句之功臣，却于古人之名曰一调而字句不同者判之为又一体，盖已附会牵强，依谱填之，几无一自然之句矣。近更变本加厉，谓必吻合四声，始称能事。不知古人必无自制一词，而令人复依其四声者，此较之李献吉（东阳）学秦汉文，张船山（问陶）谓怕读假苏诗，尤增一大笑柄也。”④ 龙榆生也说：“自周、吴之学大行，于是倚声填词者，往往避熟就生，竞拈僻调，而对宋贤习用之调，排摈不遗余力，以为不若是，不足以尊所学，而炫其能也。又因精究声律之故，患习用词调之多所出入，漫无标准，而周、吴独创之调，则于四声配合，有辙可循，遂以为由是以求协律，虽不中，亦不远，于是填词家有专选僻调，悉依其四声清浊，一字不敢移易者，虽以声害词，以词害意，有

① 王孝煃：《仇君述庵传》，仇埰：《鞠燕词》，刻本，1947（民国三十六年）年版。

② 张素：《珏庵词序》，寿玺：《珏庵词初集》，刻本，1930（民国十九年）年版。

③ 施则敬：《与龙榆生论四声书》，《同声月刊：第一卷第10期》，刊本，1941年版，第149－152页。

④ 潘飞声：《阏伽坛词序》，刘肇隅：《阏伽坛词》，刻本，1933（民国二十二年）年版。

所不恤也。”①

其实，填词守四声实滥觞于南宋，在北宋并无守四声之说。龙榆生通过分析柳永《安公子》“远岸收残雨”，不讲四声，不合平仄，以及周邦彦《浪淘沙》“晚阴重”“万叶战”亦不尽合平仄，证明万树所谓“无一字而相违，更四声之尽合”之说并不成立。连审音知律的周邦彦、柳永之词都有不合四声之处，表明填词协律并不是指四声平仄必须一一对应。“北宋诸词，所谓不协音律之说，固以‘乐句’为准，非必一字之清浊四声，不容稍有出入也。”② 但是，到南渡以后，情况有了变化。当时的情况是，不但柳谱亡佚，就是周谱也所存无几，如有能歌周、柳之调者，则被人视为“珠璧”。因其审音用字之法不传，故人们不得不将审音合律之周词作为后世填词之“金科玉律”，于是出现方千里、杨泽民、陈允平谨守四声的行为。“厥后词家，因守周词之四声，遂推而守其他音律家词之四声，此南宋守四声词派所由成立也。”③ 这表明，四声之论不是填词所必须的，只是因为万树的强调才受到人们的关注和重视。万树认为，周邦彦作词严谨，平仄有法，方千里、吴梦窗等人对清真词的步和，四声尽依，一字不易。“方千里系美成同时，所和四声，无一字异者，岂方亦慢然为之耶？后复有吴梦窗所作，亦无一字异者，岂吴亦慢然为之耶？更历观诸名家，莫不绳尺森然者。”④ 对方千里、吴文英等人谨守四声的做法推崇备至。因此，冒广生说：“自万红友一言，误尽学子。郑叔问（文焯）扬其波，朱古微（祖谋）承其绪，而天下尽受其桎梏矣。”⑤

但是，冒广生通过对周邦彦等宋人词集的校勘，发现方千里、杨泽民、陈允平三家和周词无一调四声尽合。《清真词》传世者一百九十四首，千里和者九十三首，其四声之不同者凡一千一百十五字。“此老读词极细心，尝遍校方千里与清真词四声多不合，谓文小坡、万红友谓其‘尽依四

---

① 龙榆生：《晚近词风之转变》，《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社 1997 年版，第 384 页。

② 龙榆生：《词律质疑》，《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社 1997 年版，第 140 页。

③ 蔡桢：《柯亭词论》，《词话丛编》第五册，中华书局 1986 年版，第 4900 页。

④ 万树：《词律发凡》，《词律》，影印本，上海古籍出版社 2013 年版，第 14 页。

⑤ 冒广生：《四声钩沉》，《冒鹤亭词曲论文集》，上海古籍出版社 1992 年版，第 152 页。

声，实等放屁’。”[①] 吴庠也有类似做法，曾将宋代词人同一作者的同调之词、南宋和北宋不同词人所填同调之词比对：“间尝研索，疑窦滋多，姑举数端，就正大雅。两宋名手，一调两词，其四声并不尽同，有时且出入甚大。南宋词人，填北宋之调，亦不尽依其四声。”他甚至还从押韵的角度揭示了守四声之论者的自相矛盾之处：“或言依四声者，谓依某人某调某阕之四声，他可不具论。庠亦笑而许之。但押韵又生疑问。上去两韵，古今通押。假依或说，则古人押韵之处，今人当各依其上去方合。乃主张依四声者，其押韵处又时或变通。”[②] 人们一方面主张词守四声，字分阴阳，声辨上去，然而另一方面，持此以论其词却是“其不合竟十有八九”。夏承焘则以历史的眼光看待四声之论，认为词中字声有一个“由辨平仄而四声而五声阴阳”的演变过程：“大抵自民间词入士夫手中之后，飞卿已分平仄，晏、柳渐辨上去，三变偶谨入声，清真益臻精密。惟其守四声者，犹仅限于警句结拍。自南宋方、吴以还，拘墟过情，乃滋丛弊。逮乎宋季，守斋、寄闲之徒，高谈律吕，细剖阴阳，则守之者愈难，知之者亦少矣。夫声音之道，后来加密，六代风诗，变为唐律，元人嘌唱，演作昆腔。持以喻词，理无二致。谓四声不能尽律，固是通言；而宋词之严三仄，亦多显例。明其嬗迁之迹，自无执一之累。”[③] 也就是说，填词守四声是一个在历史发展过程中形成起来的问题，有一个从无意识到有意识的过程。但是，方千里等和清真词过于拘泥，而万树以来之论者又知严不知宽，“致后人学步方、杨者，争去康衢而航乎断港”。即使年辈稍长之夏敬观也认为填词不宜过于拘守四声，他曾在给夏承焘的信中说：“近人只知入声，而不知入声亦派入平上去三声。至宫调与腔调不同，守四声与宫调无关，不过文人好为其难耳。白石《长亭怨慢》谓初率意为长短句，然后协以律，既是文人填词，毋庸光顾及宫调之理，自制曲岂复有守四声可

---

① 夏承焘：《天风阁学词日记》，《夏承焘集》第六册，浙江古籍出版社 1997 年版，第 46 页。

② 吴庠：《与友人论填词四声书》，《同声月刊》第一卷第 3 期，刊本，1940 年版，第 155 页。

③ 夏承焘：《词四声平亭》，《之江中国文学会集刊》第五辑，刊本，1940 年版，第 1－35 页。

言。今人以此自缚，何曾知宫调，言之过分，徒使无佳词佳句耳。”①

从上述诸家所论看，他们对于守四声之说持慎重态度，那么怎样才能做到填词合律呢？冒广生提出新的四声说，认为词中四声乃琵琶弦中之宫、商、角、羽，而非文字上的平、上、去、入，因此，填词者对于四声的恪守，当是曲中的毕曲之声，如杀声、结声等，对于词来说就是末句之四声。“此处须依平、上、去，不得乱填。”② 夏承焘一方面认为守四声有损陶情适性，另一方面也注意到不守四声则生“无识妄为”之议，他主张“不破词体”“不诬词体”，填词还是应该遵从一定的轨范，于词之结句、拗句尤其要严守四声，这样方能维护词之体性。亦即，四声之论有其存在的合理性，却不可完全拘守。对于冒广生、夏承焘的提法，吴庠表示赞同，并在两家的基础上发表新见，指出守四声以“不蔑词理”“不断词气”为是。“且意内言外谓之词。古所谓词，自非今之长短句，要其理可通。意之在内者，诚难尽语人，言之在外者，当先求成理。”“居恒于一切文艺，每以有无清气为衡量，于填词尤甚。《记》云：‘昔我有先正，其言明且清。’刘劭《人物志·九征篇》云：‘气清而朗者，谓之文理。’贯休云：‘乾坤有清气，散入人心脾。’元好问云：‘乾坤清气得来难。’千古名言，服之无斁。晚清词人学梦窗者，以沤尹年丈、述叔先生两家为眉目。读其晚年诸作，何尝不清气往来。”③

作为朱祖谋的衣钵传人，龙榆生出于维护其师之尊严，认为朱祖谋晚年对于习见之调并不尽守四声。他主张要把词之协律与四声清浊区分开来，“虽二者有相通之点，究不可混为一谈”。在《填词与选调》一文中，他主张填词要注意词情与声情的相应：“私意选调填词，必视作者当时所感之情绪奚若，进而取古人所用之曲调，玩索其声情，有与吾心坎所欲言相仿佛者，为悲，为喜，为沉雄激壮，为掩抑凄凉，为哀怨缠绵，为清空

① 夏承焘：《天风阁学词日记》，《夏承焘集》第六册，浙江古籍出版社 1997 年版，第 121 页。

② 冒广生：《四声钩沉》，《冒鹤亭词曲论文集》，上海古籍出版社 1992 年版，第 111－174 页。

③ 吴庠：《复夏瞿禅书》，《同声月刊》第一卷第 3 期，刊本，1940 年版，第 153－155 页。

潇洒，必也曲中之声情，与吾所欲表达之词情相应，斯为得之。”[①] 如果不是依词情而选调，只是按谱而填词，纵极严于守律，而词情与声情未必相应，“则亦终为其长短不葺之诗已耳”！叶恭绰的看法也值得注意，他认为对于词之音律不必要求过严，但必须讲究音节的谐协。“盖有韵之文，不论颂赞、诗词、词曲，必须读咏之余，铿锵宛转，然后情味曲包。”[②]

三、重塑地域词统与建构词体声律学

作为文化名流或大学教授，许多词社成员出于传承文化的使命感，在文献整理及理论著述上亦颇费心力，贡献良多。它包括对词学文献的辑校笺注，对词律词韵的辑补与探讨，对词林逸事的记载，涉及到词籍、词律、词韵、词论、词史、词人、词作等内容，从这些方面也能看出他们对现代词学的贡献所在。

一般说来，民国词社成员在词学批评上多是采用词话的样式。这类著述又分两种，一种是纪事型词话，如夏敬观《忍古楼词话》、郭则沄《清词玉屑》、徐珂《近词丛话》、黄孝纾《清词纪事》、冒广生《小三吾亭词话》、周庆云《历代两浙词人小传》等，大多带有纪事与述史的性质。另一种是理论色彩较浓的词话，还可细分为两类，一类是作品评点型的，如潘飞声《粤词雅》、夏敬观《五代词话》，是对词史上重要词人词作的批评；一类是理论论述型的，讨论有关词学的理论问题，特别是关于创作方面的问题，包括体制、音律、论词宗旨、作品考证、词人评论等，如蒋兆兰《词说》、蔡桢《柯亭词论》、冒广生《疚斋词论》、赵尊岳《珍重阁词话》、向迪琮《柳溪词话》、张伯驹《丛碧词话》等，这些词话基本沿袭常州派的词学观念，以意内言外、比兴寄托、重拙大为其论词之旨。

我们知道，许多词社成员与朱祖谋、况周颐都有或多或少的联系，他们不但在思想观念上深受朱祖谋等的影响，而且在学术兴趣上也热衷于词籍校笺。如冒广生有《新斠云谣集杂曲子》，并为《珠玉词》《小山词》

---

① 龙榆生：《填词与选调》，《词学季刊》第三卷第4期，刊本，1937年版，第1－11页。
② 叶恭绰：《与黄渐磐论填词书》，《遐庵汇稿》中编，上海书店1989年版，第488页。

《六一词》《金奁集》《尊前集》《花间集》《乐府补题》写过校记，夏敬观也为《花间》《尊前》二集、明汲古阁钞本《稼轩词》撰有跋语，章钰有《仁和吴氏景刊云山集词跋》《毛钞绝妙好词跋》《陈检讨手写词稿跋》等，龙榆生有《东坡乐府笺》，唐圭璋有《宋词三百首笺》，蔡桢有《词源笺证》《乐府指迷笺证》，杨铁夫有《清真词选笺释》《梦窗词选笺释》，俞陛云有《唐五代两宋词选释》，徐珂有《历代词选集评》《闺秀词选集评》《清词选集评》等，他们通过或校或笺或选的方式，为初学者指示填词门径，或是普及词学常识，这些都是对清代学术的继承与发扬。

不过，如果仔细考察他们的文献整理业绩，也能看出其中透露出来的一些新信息，这就是出现一大批地域性总集或选本。像朱祖谋《国朝湖州词征》、徐世昌《皖词纪胜》、袁荣法《湖南词征》、仇埰《金陵词钞续编》、周庆云《浔溪词征》、林葆恒《闽词征》等，这是对晚清以来地域性选集编纂风气的进一步发扬。据史料记载，在晚清编选的地域性选本有：叶申芗《闽词钞》、朱祖谋《湖州词征》、陈去病《笠泽词征》、薛仲斗《东瓯词征》、许玉彬《粤东词钞》、缪荃孙《国朝常州词录》、陈作霖《国朝金陵词钞》、郑道乾《国朝杭郡词辑》、周岸登《蜀雅》等。这一地域性词选编选的风潮，不同于清初编选的郡邑词选，清初的选本大多是明末清初地域性词人群体作品的结集，带有结派的意义，而这一次对于词选的编纂则是为了重塑地域词统。一方面，词选的编纂往往从词的产生年代唐宋选起，然后顺流而下，直至清代，着意呈现地域性词史的发展流程；另一方面，有的选本还特别地突出清词成就，如《国朝湖州词征》《国朝金陵词钞》《国朝常州词录》《国朝杭郡词辑》，这样做的目的是为了展现地域性的词坛繁盛，力图建构区域词统。

这一风气也影响到民国词坛，对于地域人文风雅的关注，为民国词社之重要特色。比如瓯社的成立就是为了发扬永嘉文风，特地修建了纪念永嘉词人的祠堂；周庆云在西溪也建有奉祠16位两浙词人的祠堂，并编辑《历代两浙词人小传》，撰为《历代两浙词人姓氏录》，目的也是传承两浙长期以来形成的余风流韵。刘承干谈到朱祖谋《湖州词征》，实际已达到呈现地域词史流变的效果："吾郡山水清远，夙为词人浪漫之乡。天水一

代，子野、石林，振清响于前；草窗二隐，并芳镳于后。元明以降，风流未沫。侍郎是编，理孤絭，振危绪，扶护先辈之盛心，不以异世而或斁。”[①] 周庆云辑《历代两浙词人小传》，实有勾勒两浙词史光大两浙人文的意图：“吾浙自南宋以还，词家辈出，大雅鳞萃，维桑与梓，必恭敬止……既构历代两浙词人祠堂于庵之左隙，肃修祠典；复辑诸词人小传，以寄伊人秋水之思。”[②] 陈衍为林葆恒《闽词征》作序，特地提到柳永在词史上的突出贡献：“词曲历唐五代宋初，仅有小令、中调，柳耆卿出，乃创为长调，少游、美成辈继起，而后词学大成。耆卿所为词有淫冶，不轨于正，而古今论词者不敢过为诋諆，则以其开南北曲之先声，元代传奇家所当奉为笔祖也。”[③] 这些由词社社友编纂的地域性选本，既保持有自清以来形成的存人存史的传统，也鲜明地表征着重构词史建构地域词统的现代理念。比如仇埰为《金陵词钞续编》，意在光大乡邦词学传统：“金陵历代都会，人文之盛冠于区宇。朴学代有传人，诗文专家后先踵美……至于词学，尤有宗门。六朝烟水，久贮词坛。二主风流，厥为先导。士生期土，渐被独多。”[④] 通过人文风尚的追述，他梳理了金陵地区的人文发展史，并在字里行间流露出一种自豪和自信的心理。林葆恒编《闽词征》之动机，乃是通过对自唐宋以来闽词传统的追溯，批驳“世有诋闽人填词音不叶者”之论。认为闽地尚存鼻音，而鼻音则为韵之元音，故闽人填词与上古相合也，从柳永、康伯可到陈了斋、赵虚斋、蔡友古等，亦可考证闽人在词史上的风流。

在重塑地域词统之外，他们对于现代词学的另一重要贡献，就是对词调、词律、词韵的研讨，并为现代词体声律学的建构作出了应有的贡献。

（一）关于词调。据马强先生研究[⑤]，夏敬观专门撰写《词调溯源》《词调索隐》，是因为时人将腔调（音律）与律调（格律）相混，他对词

---

① 刘承干：《湖州词征跋》，朱祖谋：《湖州词征》刻本，吴兴刘氏嘉业堂，民国年间。

② 周庆云：《历代两浙词人小传序》，《历代两浙词人小传》浙江古籍出版社 2012 年版，第 4 页。

③ 陈衍：《闽词征序》，林葆恒：《闽词征》，福建人民出版社 2014 年版，第 431 页。

④ 仇埰：《金陵词钞续编》，金陵图书馆南京地方文献室 1999 年版，第 1 页。

⑤ 马强：《沤社研究》，华东师范大学博士学位论文，2014 年。

调的研究，“以欲证明二十八调之外无所谓词”。指出：“今人作词遵守四声，以为即可合于律，于音乐之学，实是茫然。不知平上去入中，字音不同，即不一样。以谱字相配，未必能合，合不合律调，不仅在四声，全视谱字能配否。”[①] 然后，他重点考察了唐宋时期七百多个词调得名的由来及其变迁，发现上列各“词牌名”所属的“律调”，皆不出于苏祇婆琵琶法，自隋至宋凡记载中可寻考的无一不是这样，从而推衍出郑译所谓“七音八十四调”只是虚名，并将郑译的“七音八十四调”图与《事林广记》中所载的南宋图谱进行逐一比较，最后总结说：“右图直看，则每律有七音，横看则每音皆有十二律，然能用的只有苏祇婆的二十八调。”[②] 袁荣法（帅南）以唐宋词曲之标注宫调于原词者进行统计，将唐宋 31 本词集中的三百个词调放在一起，比较它们所属宫调的异同，并通过列表的方式对唐宋人词集所用词调情况作了如下考索：第一，“《词源》十二律吕八十四调俗名之误”；第二，“北宋诸家所注宫调皆用俗名”；第三，“诸家所注宫调名不见于《词源》十二律吕八十四调名者（包括平调、南吕调、转调）”[③]，从而纠正了张炎《词源》的一些失误，特别是以俗名称而实为正名者，以求得唐宋词曲声调之概要。此外，冒广生对《乐章集》中《倾杯》一调考证亦值得关注，他通过征引《新唐书·礼乐志》《宋书·乐志》及各种乐书，对柳永《倾杯》八首的宫调种类作了分类：依据《羯鼓录》中太簇调属黄钟羽，即宋时大石调的记载，判定“金风淡荡”“暗月初圆”两首入大石调，“水乡天气”一首入黄钟羽。依据《道理要诀》中“唐南吕商，时号水调”的记载，判定“鹜落霜洲”“楼锁轻烟”两首入散水调。依据“宋之歇指调，则为雅乐林钟均之南吕商，二而一也”的说法，判定“冻水消痕”“离宴殷勤”两首入林钟商。最后一首“禁漏花深”入仙吕宫，是因为雅乐无射均之黄钟宫也[④]。

---

① 夏敬观：《词调溯源》，《民国丛书》第五编第 54 册，上海书店 1996 年版，第 6 页。

② 夏敬观：《词调溯源》，《民国丛书》第五编第 54 册，上海书店 1996 年版，第 20 页。

③ 袁荣法：《唐宋词曲宫调经见表》，《近代中国史料丛刊续编》第 690 册，《湘潭袁氏家集》，台北文海出版社 1979 年版，第 271－275 页。

④ 冒鹤亭：《倾杯考》，《冒鹤亭词曲论文集》，上海古籍出版社 1992 年版，第 196－223 页。

（二）关于白石歌曲旁谱的讨论。南宋刊刻《白石道人歌曲》附有旁谱十七首，此本在其后沉没五百年，直到乾隆八年（1743）始由陆钟辉翻刻行世，对于旁谱的探讨亦启其端，先后有方成培、凌廷堪、戈载、戴长庚、陈澧、张文虎、郑文焯等倾注心力，试图解读其秘，现代学者唐兰的《白石道人歌曲旁谱考》可谓集其大成。唐兰是天津须社成员，这篇文章撰写于1928年，发表在1931年10月《东方杂志》第28卷第20号上，辨析了字谱、音谱、指法、犯调等问题，能发陈澧等人所未发，基本上解决了此谱的读法与用法的难题。而后，夏承焘在《燕京学报》《东方杂志》《词学季刊》等发表系列文章，如《白石歌曲旁谱辨》《白石道人歌曲考》《重考唐兰白石歌曲旁谱考》《再与榆生论白石词谱》《白石道人歌曲斠律》等，对唐兰研究作进一步的探讨，并为《白石道人歌曲》十七首制定了一个旁谱表，将其与《词源》《琴律说》以及《事林广记》相对照，在融合前人成果的基础上提出自己的创见，把全部的旁谱转译为工尺谱。他的研究还引起了吴梅、许之衡、龙榆生等学者的关注，并先后撰为《与夏臞禅论白石旁谱书》（《词学季刊》第一卷第2号）、《与夏臞禅论白石词谱》（《词学季刊》第二卷第1号）展开讨论，将白石旁谱的研究推到了一个新的高度。

（三）对于词律词韵的拾遗和补正。万树《词律》作为典范之作，对规范清词创作有重要意义，但毕竟它出现在唐宋词籍尚未完备的康熙时代，存在问题在所难免，其后有杜文澜、徐本立为之作校补，前者补万书未收50调，后者拾遗165调。在上述三人基础上，夏敬观再撰《词律拾遗补》、《词律拾遗再补》，又补辑了150余调，使得所收词调更趋完备。对于万树《词律》辨平仄四声不及宫调律吕，有人提出讥议，在夏承焘看来，宋词不尽依宫调声情，因不用中管调，亦不能“依月用律”。“夫词固叶乐之文，然文人作此，往往不尽如乐工所为。且词家谈乐律，多好夸炫……实与唐宋词乐不尽关切。”[1] 龙榆生则认为今人所用词律皆由唐宋词比较而得之，它并非是唐宋音谱之旧式。“一词有一词之腔，即一调有一调

① 夏承焘：《词律三义》，《唐宋词论丛》，古典文学出版社1956年版，第1－7页。

之谱，而所谓谱者，又必详记其音拍，乃能表示某腔某调之声容，所谓腔之韵不韵，亦必由此。”今日之谈词律词谱者，亦必以通音律为归。“举凡平仄、句读、领字、韵脚，有可稍稍出入者，亦有必不可通融者，要视其为寻常之调，抑特殊之调而定。”[①] 此外，夏敬观还撰有《戈顺卿词林正韵纠正》，将《词林正韵》与唐宋词作品相比勘，对其误置韵部的情况作了纠正。夏承焘也撰有《词韵约例》的长文，归纳出词体叶韵十一例，对于传统韵书有修正的意义。

总之，词社在现代的繁盛在词学史上有着十分重要的意义，一方面它展现了词史之演进历程，另一方面也通过创作经验的交流，展开对理论问题的深入研讨，使得现代词学的理论问题从创作层面上得到进一步的落实与深化。

① 龙榆生：《论词谱》，《语言文学专刊》第一卷第一期，刊本，1936年版，第3-12页。

词谱编纂研究与词谱重修

明人词谱编撰的探索与贡献

张仲谋

（江苏师范大学文学院）

内容提要：明代自弘治年间周瑛编撰《词学筌蹄》开始，先后编刊词谱十余种。张綖《诗余图谱》在明清词谱编撰史上具有发凡起例的意义。沈璟《古今词谱》按十九宫调编排，在词律与词乐的结合方面作出重要贡献。陈耀文《花草粹编》蒐辑唐宋元词调700余种，实不仅是一部捃摭繁富的大型选本，亦可视为词调大全，为后来的词谱编撰提供了渔猎之资。明代词谱作为词学入门的普及读物，在激发词学兴趣、培育词学爱好者方面发挥了重要作用，为明代后期的词学复兴在技术层面提供了条件保证；明人在词调的辑录甄别、异体的辨识认定，以及编排体例、图谱标识等方面的不懈探索，为清代词谱的进一步完善，起到了不可或缺的探索与铺垫作用。

关键词：明代　词谱　编撰　探索

在中国词学发展史上，明代词学的最大贡献，应是词谱的编撰。明代以前尚未有现代意义的词谱。周密《齐东野语》等书所记载的《乐府混成集》，分五音十二律编次，实际是词的音乐谱，而不是后世意义的文字格律谱。明代以后的词谱，如万树《词律》与《康熙词谱》，在规模与水平上，与明代词谱相比，当然是有过之而无不及，然而数典追宗，也当然是在明代词谱编撰的基础上踵武前行的。万树《词律·自叙》说到明代诸谱，每有鄙夷不屑之意，然而这二百余年间词谱编撰的探索与积累，乃是

一个必不可少的过程。没有明人所提供的成败得失的借鉴，清代词谱就不可能达到如此完善的境界。

过去提及明代词谱，一般只提到张綖《诗余图谱》和程明善《啸余谱》二种，而且以讹传讹之处甚多。如果把张綖《诗余图谱》的各种增补改编本统计在内，明人编刊的词谱至少在十种以上[①]。其顺序依次为：

周瑛《词学筌蹄》，成书于弘治七年（1494）；

张綖《诗余图谱》，初刻于嘉靖十五年（1536）；

徐师曾《文体明辨·词体明辨》，成书于隆庆四年（1570）；

谢天瑞《新镌补遗诗余图谱》，初刻于万历二十七年（1599）；

游元泾《增正诗余图谱》，初刻于万历二十九年（1601）；

沈璟《古今词谱》，成书于万历年间（沈氏去世于万历三十八年）；

金銮校订本《诗余图谱》，具体刊刻时间不详；

程明善《啸余谱·诗余谱》，初刻于万历四十七年（1619）；

王象晋重刻本《诗余图谱》，初刻于崇祯八年（1635）；

万惟檀改编本《诗余图谱》，初刻于崇祯十一年（1638）。

以上诸谱，周瑛《词学筌蹄》、张綖《诗余图谱》、徐师曾《文体明辨·词体明辨》和沈璟《古今词谱》四种，编者、体例各不相同，可谓各为一谱。程明善《啸余谱·诗余谱》为徐师曾《文体明辨·词体明辨》之改编本，其余五种则为张綖《诗余图谱》之改编本。周瑛《词学筌蹄》虽为创始之作，各方面都不够完善，故此处略而不论。本文主要就张綖《诗余图谱》、徐师曾《词体明辨》和沈璟《古今词谱》三种作简要考述。

---

① 除本文提到的十种词谱之外，江合友教授《明清词谱史》（上海古籍出版社 2008 年版）中提到明人所编词谱类著作还有：顾长发《诗余图谱》、毛晋《诗余图谱补略》、沈越《词谱续集》，以及“谯国逸史蝶庵编校”的《牖日谱词选》等，因诸书未及目验，此处暂不论及。

一、张綖《诗余图谱》

张綖《诗余图谱》初刻于嘉靖十五年（1536），此后在万历、崇祯年间多次重刻。因为自明季以来，一般人所看到的《诗余图谱》，往往是崇祯八年（1635）王象晋改编的《重刻诗余图谱》，但这个刻本不仅删去了张綖原序与凡例，又自作主张地添加了一些按语。如《醉红妆》调名下加注"一名双雁儿"，《粉蝶儿》调名下加注"一名惜奴娇"之类。将原本与重刻本比对一下，可知邹祇谟、万树等所指《诗余图谱》之谬误，大都为重刻本的衍生物。

张綖《诗余图谱》的贡献，主要表现在以下五个方面。

一是图谱标识简易而直观。在词谱编纂史上，先后出现过多种不同的图谱方式，但都不如《诗余图谱》的标识来得简易而直观："词中当平者用白圈，当仄者用黑圆，平而可仄者白圈半黑其下，仄而可平者黑圆半白其下。"相比之下，周瑛《词学筌蹄》以圆形表平声，以方形表仄声，远不如此种方式醒目；而徐师曾《词体明辨》"直以平仄作谱"，以"平""仄""可平""可仄"等字组成谱式，又未免太繁缛而不够直观。词谱讲求的是简便实用，最有效的就是最合理的。万树《词律》去其平仄图谱，仅以例词为谱式，实际不便初学。故后来词谱，如康熙敕编《词谱》，舒梦兰《白香词谱》，钱裕《有真意斋词谱》等，就都采用了《诗余图谱》的标示方法，这表明经过数百年的反复比较，张綖所创设的图谱方式最终得到了人们的普遍认可。

二是词谱体例较为完善。在张綖《诗余图谱》问世之前，周瑛《词学筌蹄》已经开创了"图列于前，词缀于后"的形式，但由于事属草创，在许多方面显得较为粗疏，对词律精微处也缺少细致的刻画。半个世纪之后，《诗余图谱》在不少细节方面体现了后出转精的进展。比如《词学筌蹄》以圆形表平声，以方形表仄声，只规定了当平当仄；《诗余图谱》则在当平当仄之外，还给出了可平可仄的弹性余地。

三是开创了小令、中调、长调三分之法及按长短为先后的编排体例。词分小令、中调、长调，过去一般都认为始于明代顾从敬《类编草堂诗

余》。然而《类编草堂诗余》刊行于嘉靖二十九年（1550），而张綖《诗余图谱》初刻于嘉靖十五年丙申（1536），可知此种三分法实始于张綖而不是顾从敬。这看上去是一种最简单也最缺乏学术含量的编排方式，但却是一种最方便也最实用的编排方式。所以自清初以来，如《填词图谱》《词律》《康熙词谱》《天籁轩词谱》《白香词谱》等，都采用了这种短调置前、长调列后的编排方式。万树虽然摒弃了小令、中调、长调的分类法，但这种依词调字数排列的基本方式并没有变。

四是精选例词以为谱式。词谱不同于词选。词选只考虑择取名篇佳作，而不在乎其是否完全合律。而词谱则首先要求合律。《康熙词谱·凡例》所谓"图谱专主备体，非选词也"，即是此意。又词往往一调多体，以哪一体为正体而以其他各体为"又一体"，亦大费斟酌。既要合乎正体格律要求，又要时间较早，审美价值较高，合乎这三点要求，才有资格作为词调例词。据统计，在《诗余图谱》所选 223 首例词中，被《康熙词谱》用为正体谱式者 57 首，用为"又一体"谱式者 55 首，合计 112 首，占所选例词的 50% 以上。从这几个基本数据既可以看出张綖的词学造诣，同时也可以看出《诗余图谱》在词谱编纂史上的贡献。当然，谱例的选择也有见仁见智的弹性。《诗余图谱》中如《苏幕遮》《钗头凤》《忆帝京》《一丛花》《意难忘》《凤凰台上忆吹箫》《望海潮》《风流子》等调的例词，《康熙词谱》未选，而在万树《词律》中倒是作为正体之例词选入的。

五是明确的备体意识。同调异体、一调多体是词体的重要特征，而在分调基础上甄别异体，亦是词谱编制逐步走向精细化的一个重要方面。《诗余图谱》"凡例"第五条云："图后录一古名词以为式。间有参差不同者，惟取其调之纯者为正，其不同者亦录其词于后，以备参考。"这里所谓"不同者"，不是如有些学者理解的那样，仅指《醉公子》《巫山一段云》几个附列词调，而是指一调多体或同调异体现象。《诗余图谱》共收录 150 个词调，223 首例词，其中一调下仅录一词的 111 调，一调下录词 2 首以上的 39 调。对这些选词在 2 首以上的例词进行比勘，发现基本上每首词都代表一种不同的体式。据此可知《诗余图谱》已初步建立了调下分体的词谱格局。此点历来未见有人指出，而这一点恰恰是足以显示张綖词学

造诣的重要表现。

二、徐师曾《词体明辨》

徐师曾（1517—1580）的《文体明辨》，是在吴讷《文章辨体》一书基础上加以修订补充而成的一部大型的文体学著作，全书共84卷，论及文体127种。其体例是依次对各种文体加以解说，每种文体皆选录一定作品以为示例。除了纲领、目录等共9卷外，正编61卷，收录文体101种；附录14卷，收录文体26种。这其中因为词的体式繁富，所以单是这一体就占了9卷的篇幅（附录部分卷3至卷11），这就是沈雄称之为《词体明辨》的部分。以《词体明辨》为书名，过去似未见于著录，而清初词家多次提到《词体明辨》，似乎此书确实单独刻行过。如沈雄《古今词话》卷首“凡例”中云：“徐鲁庵先生有《明辨》一书，但辨于名不辨于实。”又同书之《词话》下卷曰：“徐师曾鲁庵著《词体明辨》一书，悉从程明善《啸余谱》，舛讹特甚。”又《词评》下卷亦云：“维扬张世文为《图谱》，绝不似《啸余谱》《词体明辨》之有舛错，而为之规规矩矩，亦填词家之一助也。”[①] 又全祖望《鲒埼亭集外编》卷四十一有《答施瞻山问钟声不比乎左高帖子》，其末云：“……久不晤贤昆季，近日著撰多否？徐伯鲁《词体明辨》，容异日检奉。顿首顿首。”[②] 诸如此类，皆言之凿凿，可知《词体明辨》确曾单独刻行过。

因为词不像一般的诗文那样，只要在“序说”部分描述其文体特征，以下附录作品示例就行了。词是每一调都有不同的体式格律，所以从文体学角度来说，就不仅要选具有代表性的词作，还应展示各调的谱式。徐师曾“诗余”序说部分有云：“然诗余谓之填词，则调有定格，字有定数，韵有定声。至于句之长短，虽可损益，然亦不当率意而为之。譬诸医家加减古方，不过因其方而稍更之，一或太过，则本方之意失矣。此《太和正音》以及《图谱》之所为也。”很明显，徐师曾《词体明辨》能形成如此

---

① 唐圭璋：《词话丛编》，中华书局1986年版，第730、806、1029页。
② 全祖望：《鲒埼亭集》，商务印书馆《万有文库》本，1936年版，1261页。

的体例，与朱权《太和正音谱》及张綖《诗余图谱》的影响不无关系。

在明代词谱编撰史上，《词体明辨》所作的探索主要表现在以下四个方面。

一是所收词调较多。周瑛《词学筌蹄》收录176调，张綖《诗余图谱》收录149调，而《词体明辨》收录词调多达332调、424体，比前二书不啻倍之。虽然谢天瑞增补本《诗余图谱》正续编加在一起为342调，然而此本序刻于万历二十七年（1599），显然在成书于隆庆四年，自序作于万历元年的《词体明辨》之后。

二是同调之下备列异体。在选词以备各体的问题上，徐师曾的做法是明确标出"第一体""第二体"来。如《临江仙》列有7体、《念奴娇》列有9体，《河传》列有12体，《酒泉子》列有13体。当然，《词体明辨》既求"备体"，又想适当选录佳词，所以才会出现424体573首词的情况，即并非一体一词。其体例是先分第一体、第二体，同体之下选词超过一首时则以"又"字为标识。这本来是一种有益的探索，但由于徐师曾在异体的认证与次序排列等方面有不少粗疏率意的毛病，因此招来后人严厉的批评。沈际飞《草堂诗余·凡例》指责曰："且一调分为数体，体缘何殊？《花间》诸词未有定体，而派入体中，其见地在世文下矣。"[①] 在一般人看来，同一词调字数不同、句法不同、平仄音韵不同等等，都是分体的客观依据。但在沈际飞看来，词是音乐文学，完全可能在同一曲调下出现字句参差的现象；或者反过来说，字句的小小变化根本不足以影响曲调及唱法。对于音乐文学来说，沈际飞这种看法不能说没有道理，但在词乐失传的情况下，也只能以文字区别体式。又沈际飞所谓"《花间》诸词未有定体"，实际是说早期词尚未形成定格，不宜拿早期未定型的词来区分异体。最典型的是《酒泉子》，计列13体，其中顾敻一人就占了3体，另外8人也全为晚唐五代人。如此以未定型的词来罗列异体，的确没有必要。然而后来万树《词律》收《酒泉子》更多达20体，《康熙词谱》为21体，踵事增华，变本加厉，都有贪大求多的毛病。又如万树《词律·发凡》中

① 沈际飞：《古香岑草堂诗余四集》卷首，明崇祯间吴门童涌泉刻本。

说："旧谱之最无义理者，是第一体、第二体等排次。既不论作者之先后，又不拘字数之多寡，强作雁行，若不可逾越者。"① 这里所谓"旧谱"，其实就是指《词体明辨》。按道理讲，在同一词调诸多体式中，应以年代较早而习用的一种体式为正格，其他则列入"又一体"。如果要在多个"又一体"中排列先后，要么以出现时间先后为序，要么按万树的说法，哪怕是按照字数多少排列，也是一种逻辑顺序。而我们看《词体明辨》中的排列，则似乎并无逻辑意识。《水龙吟》共列三体，第一体为陈亮之作，第二体为秦观之作；《谢池春》二体，第一体为陆游之作，第二体为张先之作；都是有违时间序列的。从这些方面也可以看出徐师曾的粗疏率意，万树的批评是对的。但从词谱编撰史来看，徐师曾在词调之下细分诸体，应该是词谱编撰的一种进步，也是发展之必然。后来万树《词律》和《康熙词谱》都坚持备列各体，也证明《词体明辨》这一点昭示了发展的方向。

三是词调的分类编排别出心裁。作为一部词谱来看，《词体明辨》关于词调的编排方式是其最"抢眼"的特色，然而也是历来最受诟病的地方。该谱把所收录的332个词调分为歌行题、令字题、天文题、地理题、三字题、五字题等25类。这种分类方式，无论是从意义层面还是从逻辑层面来说，都存在着明显的问题，故自入清以来，一直受到强烈的批评。当然，因为批评者对于《啸余谱》中的《诗余谱》与《文体明辨》中的《词体明辨》前后相因、一书二名之关系不甚了然，所以他们批评的是《啸余谱》，实际是指《词体明辨》。万树《词律·发凡》第一条就说：

《啸余谱》分类为题，意欲别于《草堂》诸刻，然题字参差，有难取义者，强为分列，多至乖违。如《踏莎行》《御街行》《望远行》，此行步之行，岂可入"歌行"之内？而《长相思》尤为不伦。《醉公子》《七娘子》等是人物，岂可与他"子"字为类？"通用题""三字题"有何分别？《惜分飞》《纱窗恨》又不入人事思忆之数；《天香》入"声色"不入"二字题"，《白苎》入"二字"不入"声

① 万树：《词律》，上海古籍出版社1984年影印本，卷首9页。

色题”；《柳梢青》入“三字”，而《小桃红》又入“声色”；《玉连环》不入“珍宝”。若此甚多，分列俱不确当。故列调自应从旧，以字少居前，字多居后，既有曩规，亦便检阅。①

万树是说，《踏莎行》之“行”为行步之行，不同于《长歌行》《短歌行》之行，故不可入“歌行题”。《长相思》从调名字面来看，与歌、吟等全无干系，故曰“尤为不伦”。《醉公子》《七娘子》的“子”字是称名后缀，与《捣练子》《生查子》之类不同。这些批评都是对的。现代词学家宛敏灏先生在其《词学概论》中称引万树如上批评之后，也作了进一步的分析举证，此处不赘。如今看来，《词体明辨》关于词调分类排列的最大问题，在于它不是按照一种逻辑层面展开的分类，而是一种“混合编队”。假如它一律按调名字数分为二字题、三字题、四字题、五字题、六字题、七字题等六类，如现在歌厅之歌本一样，虽然失之于笼统，逻辑上却无问题。又假如它全仿类书，按天文、地理等部归类，虽然会有颇费踌躇处，逻辑上也无问题。也许是感到用任何一种分类方式都不足以包举所有词调，所以它突破了单一的逻辑系统，或按调名字面归类，或按调名内涵归类，或按调名字数归类，即至少采用了三种分类方式，这就明显的不合逻辑了。总之，《词体明辨》试图抛开《诗余图谱》按词调长短先后排列的成例，在词调分类方面做了一些探索，其动机可嘉，而事实证明这种尝试是不成功的。所以后来万树《词律》及《康熙词谱》等书，又重新回到“以字少居前，字多居后”的排列方式了。

四是尝试新的词谱标注方式。在徐师曾之前，词谱或曲谱共有三种标注方式。其一为周瑛《词学筌蹄》，是以方圆图形表示平仄，“圆者平声，方者侧声”；其二为张綖《诗余图谱》，以白圈黑圆区别平仄；其三为明初朱权的《太和正音谱》，其标注方式是结合具体作品标注，字之左边直接用平、上、去等字样注明。徐师曾既看到了朱权的《太和正音谱》，又看到了张綖的《诗余图谱》，他所采取的标注方式是二者的综合。他在《诗

---

① 见万树：《词律》卷首，上海古籍出版社 1984 年影印本。

余序说》中写道："《正音》定拟四声，失之拘泥；《图谱》圈别黑白，又易谬误，故今采诸调，直以平仄作谱，列之于前，而录词其后。"事实上，这种"直以平仄作谱"的方式，还不如张綖白圈黑圆的图谱方式更为简洁明快。我们只能说，徐师曾在继承的基础上试图出新，这种祈向值得嘉许，但从实际效果来说则不足以肯定。后来不少词谱又回复到了张綖的图谱方式上去，也正是比较之后博采众长的抉择。

三、沈璟《古今词谱》

晚明时期著名戏曲家沈璟所撰《古今词谱》，是清代万树《词律》和王奕清等奉敕编撰《词谱》之前规模最大的一部词谱。沈璟作为著名戏曲流派"吴江派"的领袖，过去一直被作为曲坛名家看待，他的这部词谱又似乎一直未曾刻印过，所以这部《古今词谱》虽曾见诸文字记载，却历来未能引起词学家的注意。

较早的记载见于清初沈雄的《古今词话·词评下卷》，其中引《明诗纪事》曰："进士号词隐先生，著《九宫谱》，定《古今词谱》，故近代之曲律词调，必以松陵沈氏为宗云。"[①] 按：沈雄所引《明诗纪事》一书，从未见各家著录。而今流传的《明诗纪事》，乃清季学者陈田所撰。但沈雄为清初人，其引文亦自具文献价值。沈璟著有《古今词谱》，这也许是最早的文献出处。而且沈雄不仅得于传闻，他是看过甚至是研究过《古今词谱》的。其《古今词话》中征引《古今词谱》达40余条，并有多处对《古今词谱》提出质疑。沈璟是吴江人，沈雄也是吴江人，当沈雄在《古今词话·词品上卷》中提到"家词隐先生作《古今词谱》"时，口气是相当亲切的。沈雄《古今词话》著于康熙前期。曹溶为作《词话序》云："岁在乙丑，余来金阊，偶僧沈子出示《词话》。"[②] 乙丑为康熙二十四年（1685），可知《古今词话》那时已成书。沈璟著有《古今词谱》，并且在康熙前期其书还在，于沈雄《古今词话》可得证实。

---

① 沈雄：《古今词话》，唐圭璋辑：《词话丛编》，中华书局1986年版，第1028页。
② 沈雄：《古今词话》，唐圭璋辑：《词话丛编》，中华书局1986年版，第729页。

二十余年之后，又一位词学家看到了《古今词谱》，并对之作了一番研究，这就是浙派词人的领袖、著名词人和词学家朱彝尊。《曝书亭集》卷四十三有《书沈氏〈古今词谱〉后》，文中写道："吴江沈光禄伯英，审音律。罢官归，撰《啸余谱》，歌南曲者，奉为圭臬。乡人目曰词隐先生。论者惜其未谱诗余。康熙丁亥春，过徐检讨丰草亭，见有《古今词谱》二十卷，检讨思付开雕。予借归雠勘，始而信，既而不能无疑焉。"[①] 朱彝尊所说的"徐检讨"，即《词苑丛谈》的编者徐釚。他和沈璟、沈雄均为吴江人。康熙十八年（1679）与朱彝尊一同参加博学鸿词科考试，授检讨。二十五年罢官归里，筑"丰草亭"自居。著有《菊庄词》和《词苑丛谈》等。朱彝尊这一次到吴江丰草亭见徐釚，事在康熙丁亥，即康熙四十六年（1707），这一年徐釚72岁，朱彝尊则已是79岁高龄。上距沈璟去世已近百年。江山易主，人事沧桑，而这部《古今词谱》赖有神灵呵护，幸而无恙。既然说徐釚"思付开雕"，说明此书那时还只是以稿本或抄本形式流传。设使徐釚当时即以此书付雕，那么此书或将与万树《词律》并行于天壤间。而一经朱彝尊质疑便搁置下来，次年徐釚去世，再过一年朱彝尊亦去世，这部《古今词谱》的稿本也就再一次面临着不可测度的命运了。

从《词话丛编索引》来看，至少有四部清代词话引录了《古今词谱》。其中引录最多的是沈雄《古今词话》，共引录43条；另有王奕清等《历代词话》引录3条，冯金伯《词苑萃编》引录10条，杜文澜《憩园丛话》引录1条。另外，朱祖谋《彊村丛书》的校记中引录《古今词谱》7条，无论是标明从沈雄《古今词话》转引，还是径自称引《古今词谱》，基本可以断定是取材于《古今词话》，而不是来自《古今词谱》原书。

使我们感兴趣的是，王奕清等人奉康熙之命编选《历代诗余》时也引用了《古今词谱》。因为王奕清等人不仅是《历代诗余》的编者，同时也是稍后问世的《康熙词谱》的编者。《历代诗余》成书于康熙四十六年（1707），这也正是朱彝尊从徐釚那里借阅《古今词谱》的那一年。《康熙

---

① 朱彝尊：《曝书亭集》卷四十三，文渊阁《四库全书》本。

词谱》则编成于康熙五十四年（1715）。《历代诗余》中标明从《古今词谱》中引用的只有3条，其中两条与沈雄《古今词话》所引用者文字基本相同，或可认为是从沈雄《古今词话》转引而来，而"唐人歌词皆七言而异其调"一条，则不见于沈雄《古今词话》，这应该表明王奕清等人不只是转引，而可能看到过《古今词谱》的书稿。因此也可以推断说，当他们稍后编撰《康熙词谱》时，《古今词谱》应是他们的参考书之一。可是在《康熙词谱》卷首，无论是《御制词谱序》还是"凡例"，都没有提到这部他们看过而未曾刻行的《古今词谱》。而当我们检索《历代诗余》中的词话时，发现卷一《罗唝曲》《舞马词》《望江南》《阿那曲》《天净沙》等，关于调名由来的说明文字，与《古今词谱》的佚文几乎全同，可是根本就没注明出处。另外，冯金伯《词苑萃编》引录10条中，亦有5条不见于沈雄《古今词话》。究竟是采自《古今词谱》原稿还是其他词学文献不得而知。但这至少可以延伸出一种可能，即在《词苑萃编》成书的嘉庆初年，《古今词谱》也许还在以抄本形式流传呢！

《古今词谱》的成就主要表现在两个方面。

一是创立了按宫调编排的体例系统，而实质性贡献是为所收录的数百种词调一一注明宫调。沈雄《古今词话·词品上卷》写道：

> 前人既用宫律，岂古者可被管弦，今则不详谱例哉？家词隐先生作《古今词谱》，分十九调：一黄钟，二正宫，三大石，四小石，五仙吕，六中吕，七南吕，八双调，九越调，十商调，十一林钟，十二般涉，十三高平，十四歇指，十五道宫，十六散水，十七正平，十八平调，十九琴调。一律按旧律，所辑俱唐宋元音。[①]

另一个见到《古今词谱》的词学家朱彝尊，在《书沈氏〈古今词谱〉后》中写道：

---

① 沈雄：《古今词话》，唐圭璋辑：《词话丛编》，中华书局1986年版，第830页。

> 夫四声二十八调，言乐章者所共知也。宫声七：曰正宫、曰高宫、曰中吕宫、曰道宫、曰南吕宫、曰仙吕宫、曰黄钟宫。商声七：曰大石调、曰高大石调、曰双调、曰小石调、曰歇指调、曰林钟商、曰越调。羽声七：曰般涉调、曰高般涉调、曰中吕调、曰正平调、曰南吕调、曰仙吕调、曰黄钟调。角声七：曰大石角、曰高大石角、曰双角、曰小石角、曰歇指角、曰商角、曰越角。惟变徵不见收，按其序固不可紊也。沈氏谱首黄钟，乃不分宫羽，存正宫、道宫而去高宫，由是生于黄钟者混矣。存大石，去高大石，由是生于太簇者阙矣。中吕、仙吕不分宫调，又删去高般涉、南吕、黄钟三调，由是生于南吕者混且阙矣。至于角声生于□钟，则全略之。吾未得其解也。

由朱彝尊所说可以推知，《古今词谱》于“宫声七”中去高宫，“角声七”中去高大石调，“羽声七”中去高般涉、南吕、黄钟调，“角声七”全略，是一共去十二调还剩十六调，然后加上四声二十八调中没有的散水、平调和琴调，则其十九调与沈雄所说正相勘合。至于朱彝尊质疑说不知沈璟于四声二十八调去取的理由，我们以为，四声二十八调只是一种出于音律理论的假设，事实上并非每个宫调均有词调。因为南宋时张炎《词源》所列常用宫调亦不过七宫十二调。七宫即黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫、南吕宫、中吕宫、道宫；十二调即大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟羽调、商调。沈璟所列六宫十三调虽然与张炎所列七宫十二调不尽相合，但其立足于常用词调的去取，道理是相通的。在上引同一篇跋文中，朱彝尊还说：“若夫宫调未详者凡二百七十余阙，沈氏裒为一卷，附于末。”于是我们就可以推知，沈璟是把所收录的词调，按照黄钟宫、正宫、大石调、小石调等十九宫调依次编排，然后把宫调未详者270余阕附于末。这就是《古今词谱》的基本框架。

《古今词谱》的这种编排体例，放在词谱编撰史上似乎具有领异标新的特色，而在曲谱系列中却可谓已经习惯成自然了。据我推测，沈璟应是在完成《南九宫十三调曲谱》之后着手编订《古今词谱》的，因而可能驾

轻车以就熟路，仿照《南九宫十三调曲谱》来确定《古今词谱》的编排体例。王骥德《曲律》卷一“论调名第三”中，录有沈璟《南九宫十三调曲谱》全部曲名目录，略去具体曲名，则可得其总目如下：

仙吕宫曲 82 章

正宫曲 62 章

大石调曲 13 章

中吕宫曲 62 章

南吕宫曲 118 章

黄钟宫曲 52 章

越调曲 52 章

商调曲 69 章

双调曲 32 章

附录不知宫调及犯各调曲 46 章

前面按宫调编排，后面附录不知宫调及犯各调曲（即难以归属某一宫调之曲）46 章，《古今词谱》的编排体例与此显然出于同样的构思。

二是收载词调的规模数量超越既往各谱。此前各谱中，收录词调较多的是徐师曾《词体明辨》，计收录 332 调，二是谢天瑞增补后的《诗余图谱》，连同张綖原著所收计为 341 调。《古今词谱》一共收录多少词调，我们暂时还不得而知。但据前引朱彝尊《书沈氏〈古今词谱〉后》所说，仅仅是末卷（即第二十卷）所收宫调未详者已达 270 余阕，那么前面按宫调编排的 19 卷所收词调的数量一定是相当可观的了。沈璟《南九宫十三调曲谱》为 21 卷，收录曲调 600 余章；万树《词律》20 卷，收录词调 660 调。以此二书为背景，再加上《古今词谱》末卷所收已达 270 余调，可以揣想，沈璟《古今词谱》20 卷，所收词调即使赶不上后出转精的万树《词律》，但也一定会远远超过徐师曾《词体明辨》和谢天瑞增补本《诗余图谱》，这应该是可以断言的。因此，《古今词谱》应是明代规模最大的一部词谱，也是万树《词律》之前所收词调最多的一部词谱。

在明清两代出现的各种各样的词谱中，沈璟《古今词谱》具有不可取代的地位与价值。这主要体现在该谱对词的音乐属性的认知与把握，以及他基于音乐专家的知识、能力、素质结构，对于数以百计词调的宫调归属的梳理与考证。在明清两代词学家中，学问比他大、对词更执着的人有的是，但是没有人具备沈璟这样的音乐素养，所以在他之后，即使受其思路、框架的影响，也没有人能编得出这样的词谱。

四、明代谱体词选的贡献

明代词选，以分调编排为其一大特色。宋代或清代词选，大都采取以时代为序按人编排的体例，而明代词选先是受《草堂诗余》的影响，以按题材分类编排为流行体例。嘉靖年间，先后有张綖《诗余图谱》（嘉靖十五年刊行），顾从敬《类编草堂诗余》（嘉靖二十九年刊行），均按小令、中调、长调三分法分调编排，此后遂成通例。如陈耀文《花草粹编》、沈际飞《古香岑草堂诗余四集》、卓人月《古今词统》等重要选本，皆采取分调编排方式。这可能是明人词史意识淡薄的表现，但同时也可以说是明人谱律意识增强的表现。陈耀文编词选力求“备体”[①]，沈际飞强调“即此是谱，不烦更觅图谱”[②]，均显示了明人合谱、选为一体的编集意图。

以《花草粹编》为例。该选本的特点在其“捃摭繁富”。其名曰“花草粹编”，实际却是“花草广编”。全书十二卷，收词 3700 余首，保存词调 700 余种。其对于词谱的贡献甚至超过了本身的选本价值。陈耀文为求词调之全，打破了“上溯开天，下迄宋末”的蒐采范围，即《花草粹编自序》中所谓“曲调不载于旧刻者，元词间亦与焉。”所以该书不仅是一部大型词选，亦可视为“词调大全”。在词律、词谱编订方面，《花草粹编》在备调备题（体）、例词选择、格律推敲等方面，都发挥了重要的参考作用。以《康熙词谱》为例，其书共引证《花草粹编》116 次。其中，仅见于《花草粹编》的词调有 17 调，即《晴偏好》《惜春郎》《金错刀》《金

① 参见陈耀文：《花草粹编》卷首自序，明万历刻本。

② 沈际飞：《古香岑草堂诗余四集·凡例》之“定谱”，吴门童涌泉刊本。

莲绕凤楼》《荷叶铺水面》《寿山曲》《凤凰阁》《应景乐》《爪茉莉》《南州春色》《五福降中天》《雪明鳷鹊夜》《福寿千春》《飞龙宴》《早梅芳慢》《期夜月》《胜州令》。仅见于《花草粹编》的词体（又一体）凡21体（由于异体不便表述，此处不再罗列）。因《花草粹编》增列的词调异名5种，即《好女儿》又称《绣带子》，《落梅风》又称《落梅》，《相思儿令》又称《相思令》，《喜团圆》又称《与团圆》，《采桑子慢》又称《叠青钱》。根据《花草粹编》校定例词39例。当然也有因《花草粹编》文字有误而拈出者20例。另外还有以《花草粹编》为佐证者14例。事实上，《花草粹编》为《康熙词谱》提供的文献支撑远不止此。因为《花草粹编》中一些出处稍僻的词皆注明出处，而《康熙词谱》就得鱼忘筌，径引原书而不提《花草粹编》了。如《市桥柳》一调，止有《花草粹编》从《齐东野语》中辑出的蜀妓所作一阕；假如不是参考《花草粹编》，很难想象《康熙词谱》的编者会大海捞针一般从《齐东野语》中搜辑出这一词调来。可是在《词谱》中，却只是附注曰“调见《齐东野语》”，《花草粹编》的文献价值也就无从体现了。其余如从久佚的《复雅歌词》中辑录的词例，从《翰墨大全》中辑录的词例，想来也都是从《花草粹编》转引或以此为索引再进一步查证的。

《花草粹编》在同一词调下选录例词甚多，这些词按时代先后排列，既为推求同调异体提供了丰富的例证，同时也展示了同调词的艺术进化轨迹。如《玉楼春》调下录词43首，《采桑子》调下录词44首，《满江红》调下录词49首，《鹧鸪天》调下录词53首，《点绛唇》调下录词54首，《减字木兰花》调下录词55首，《念奴娇》调下录词70首，《清平乐》调下录词75首，《浣溪沙》调下录词113首，《菩萨蛮》调下录词157首，这些都为同一词调的发展变化与手法技巧提供了充分的例证。《康熙词谱》卷二十在《洞仙歌》调下录令词35首，按语中云：“以上三十五词，俱为《洞仙歌》令词，挨字编次，中仍为分类。此调之源流正变，略尽于此矣。”[①]《花草粹编》分调编排而又选词较多，应该说也在一定程度上兼具

① 《康熙词谱》，岳麓书社2000年版，第604页。

了词谱功能。

余　论

明代词谱的编纂与大量印行，对于晚明清初词学产生了重要的影响。

首先，明代词谱作为词学入门的普及读物，在激发词学兴趣、培育词学爱好者方面发挥了重要作用，为明代后期的词学复兴在技术层面提供了条件保证。在这方面，我们不赞成“词谱盛而词衰”之类的说法。这种似是而非的说法不仅抹煞了词谱编纂者的劳作与意义，也不符合词史的客观情况。事实是词乐失传而词谱作，若词谱不作词亦难得复兴。没有词谱，喜好词的人就不得其门而入；有了词谱，具有一般文化水平的人就可以照葫芦画瓢。有了广大词学爱好者作群众基础，词的复兴才有了土壤与气候条件，才可能涌现出名家乃至大家。从这个角度来说，晚明清初的词学复兴，与词谱的广泛传播是分不开的。

其次，明代词谱在编排体例等方面的探索，对明清两代词选的编集也产生了重要的影响。张綖《诗余图谱》采用的小令、中调、长调三分法，直接促成了顾从敬《类编草堂诗余》的产生，而晚明词选普遍地由分类编排转向分调编排，归根到底也是受词谱体制影响与启发的结果。

其三，明代词谱以及《花草粹编》等谱体词选，在词调的辑录甄别、异体的辨识认定，以及编排体例、图谱标识等方面的不懈探索，为清代词谱的进一步完善，起到了不可或缺的探索与铺垫作用。

《草堂诗余》与词谱的编制

邓子勉

（江苏第二师范学院文学院）

内容提要：《草堂诗余》是由南宋人编选的词集，历宋元明三朝，成为一部流行久远的词选本。最初词谱的编制，其所采录的词作，当是基于《草堂诗余》而来的。《草堂诗余》由词选转化成词谱，又由词谱影响明人编辑的词选集，其在明代词坛的主导性作用是显而易见的，影响着明代词学学术的走向。

关键词：《草堂诗余》 词谱

明刊《草堂诗余》有分类本和分调本，今存的元刊本是分类本，宋刊本也应该如此。万曼《唐集叙录》“韦苏州集”云：“大抵唐人诗集率不分类，也不分体。宋人编订唐集，喜欢分类，等于明人刊定唐集，喜欢分体一样，都不是唐人文集的原来面目。”① 所谓分体，就是依诗体为次，一般按五古、七古、五律、五排、七律、五绝、七绝等编排的，词的分体，也就是分调，是依小令、中调、长调编排的。从现存文献来看，宋元时期尚未有词之分调编排的意识，而明代分调本的出现，是与词谱的出现相关联的。

---

① 《唐集叙录》，中华书局1982年版。

一

词谱的编制是在明代出现的，已知有四五种，编排的体例也不统一，主要有以下三种形态，述于下：

1. 检字本——周瑛《词学筌蹄》

周瑛（1430—1518），字梁石，人称翠渠先生，明莆田（今福建）人。成化已丑（1469）进士，弘治初为四川参政，进右布政使，以母忧归。编著有《翠渠类稿》《翠渠摘稿》《律吕管钥》《词学筌蹄》等。

《词学筌蹄》是现知最早的词谱性著作，今存抄本，藏上海图书馆，收入《续修四库全书》中。周氏弘治甲寅（1494）序云：

> 词家者流，出于古乐府，乐府语质而意远。词至宋，纤丽极矣。今考之词，盖皆桑间濮上之音也。吁！可以觏世矣。《草堂》旧所编以事为主，诸调散入事下。此编以调为主，诸事并入调下，且逐调为之谱，圜者平声，方者侧声。使学者按谱填词，自道其意中事，则此其筌蹄也。凡为调一百七十七，为词三百五十三，厘为八卷。编录之者，托蜀府教授蒋华质夫；考正之者，则蜀士徐樀山甫也。

据序，任事者尚有蒋华、徐樀二人。全书八卷，前有词调目录。序云《草堂诗余》旧编是“以事为主”，是指分类而言。又称编辑此书的目的是为学人“按谱填词”提供范式，也就是所谓的词谱，其意图是很明确的。所录三百五十余首词，是按调名编排的，编排方式既不是按字数的多寡，也不是依小令、中调、长调，更不是按内容类别，而是把调名中某字相同的词牌抄撮在一起编排，如卷一目次为《瑞龙吟》《水龙吟》《丹凤吟》《塞翁吟》《帝台春》《武陵春》《绛都春》《沁园春》《汉宫春》《海棠春》《画堂春》《锦堂春》《玉楼春》《庆春泽》《庆春宫》《醉蓬莱》《醉春风》《醉花阴》……，以下各卷大体如此，不同于分类本和分体本，这里故且称作调名检字本，这样的编排，初衷还是为了便于检索，至于是否合理与实用，有待探讨，毕竟是词谱著作的初始。书中每调只列一种谱式，注明

句数，后缀以词，或一首，或多首，所列二首以上者，其字数、句式是不尽同者，应该说已有同调异体的意识了。

《词学筌蹄》是否刊印过不得而知，周氏序云"为调一百七十七，为词三百五十三"，核以今存抄本，出入也就在一二首之间，因抄本有错简现象，还是可以视作全本的。又核以分体本顾从敬《类编草堂诗余》和分类本《新刻李于麟先生批评注释草堂诗余隽》等，《词学筌蹄》所录353首词，不载于《类编草堂诗余》和《草堂诗余隽》的有8首[①]，因明代《草堂诗余》刻本繁杂，这八首也当出自《草堂诗余》，知《词学筌蹄》所录均是采自《草堂诗余》的，与周氏自序所言是吻合的。

2. 分调本——张𫄧《诗余图谱》

张𫄧（1487—1543），字世文，号南湖居士，明高邮（今江苏）人。正德癸酉（1513）举人。通判武昌，迁知光州，归居南湖。著《南湖诗集》《杜诗通》《诗余图谱》《草堂诗余别录》等。

《诗余图谱》在明代有多种刻本，已知最早的是嘉靖十五年（1536）刊本，凡三卷，今藏台湾[②]。前有嘉靖丙申蒋芝和张𫄧序各一，据张𫄧自序云："近检箧笥，得诸词，为成图谱三卷，后集四卷。"又"凡例"云："图谱未尽者，录其词于后集，仍注字数韵脚于下，分为四卷，庶传集众调，使作者采焉。"知原编成三卷，分别依小令（三十六字至五十七字）、中调（六十字至八十九字）、长调（九十二字至一百二十字）成卷，至于补辑的第四卷，并未见到。其后有万历二十七年（1599）谢天瑞《新镌补遗诗余图谱》（十二卷）、万历二十九年游元泾刊《增正诗余图谱》（三卷）、崇祯八年（1635）王象晋刊《重刻诗余图谱》（三卷）以及毛氏汲古阁刊《词苑英华》本（三卷）等。《诗余图谱》卷上收小令六十四调，卷中收中调四十九调，卷下收长调三十六调。每调先列谱式，后缀以词，

---

① 八词即晏叔原《玉楼春》"千院落重帘暮"、李易安《醉花阴》"薄雾浓云愁永昼"、僧皎如晦《祝英台近》"剪酴醾"、王元泽《眼儿媚》"杨柳丝丝弄轻柔"、康伯可《卖花声》"蹙损远山"和《卖花声》"愁捻折金"、僧晦庵《满江红》"扰扰浮生"、周美成《应天长》"沉沉暗寒食"，其中作者或有混同甲乙者。

② 笔者所见为立命馆大学荻原正树先生惠示的复印件。

全书录词二百二十余首。

《诗余图谱》所录词作，近半数是见于《草堂诗余》的[①]，张氏辑有《草堂诗余别录》及《后录》一书，上海图书馆存有抄本，自序云："惟《草堂诗余》流行于世，其间复猥杂不粹。今观老先生朱笔点取，皆平和高丽之调，诚可则而可歌，复命愚生再校，辄敢尽其愚见，因于各词下漫注数语，略见去取之意，别为一录呈上。"或有感《草堂诗余》所录多"猥杂不粹"，所以不似《词学筌蹄》全部采自《草堂诗余》。

明末又有万惟檀的《诗余图谱》，万氏（？—1642），字子馨，曹县（今属山东）人。由恩贡知曲阳县，又知保康县，抵任三月，李自成率兵攻之，城陷死。编有《诗余图谱》二卷，有明末毛氏汲古阁刻《词苑英华》本。此书调名次第与张綖谱同，只是分作两卷，又张氏书是谱式与词分开，而万氏是谱式注于词中，与词合一。

3. 分类本——《诗余谱》

《诗余谱》有二，见徐师曾《文体明辨》之"诗余谱"和程明善《啸余谱》之"诗余谱"。

徐师曾（1517—1580），字伯鲁，号鲁庵，明吴江（今江苏）人。嘉靖癸丑（1553）进士，历官吏科给事中。移疾归里，辟书舍南湖上。著《文体明辨》《大明文抄》《宦学见闻》《小学史断》等。《文体明辨》八十四卷，取明初吴讷《文章辨体》而损益之。其中附录卷三至卷十一为"诗余谱"，为分类词谱，依次为歌行题、令字题、慢字题、近字题、犯字题、遍字题、儿字题、子字题、天文题、地理题、时令题、人物题、人事题、宫室题、器用题、花木题、珍宝题、声色题、数目题、通用题、二字题、三字题、四字题、五字题、七字题，凡二十五类，选词五百余首。先列谱式，后缀词作。

程明善，字若水，明歙县（今安徽）人。天启中监生。编《啸余谱》十卷，总载词曲之式。其中收有"诗余谱"三卷，也是分类词谱，类别同

---

① 参见岳淑珍：《〈草堂诗余〉与明代词学复苏》，载《河南大学学报》2013年第4期，第88页。

《文体明辩》之“诗余谱”，入选的词也多同。只是每调不单独列谱式，而于词中注明平仄。

徐、程二家著作中之“诗余谱”的编排方式虽说是分类体，其间又与《词学筌蹄》编排方式有相同者，如近字题、犯字题、儿字题、子字题等，也是属于把调名中某字相同的词牌抄撮在一起而编排的。

二

一般以为分体本《草堂诗余》是始于顾从敬编本，有嘉靖二十九年（1550）刊本，前文知《词学筌蹄》编成于弘治甲寅，早于顾氏编本半个世纪多，张綖《诗余图谱》的编成也早于顾氏编本十余年。《词学筌蹄》是依调名对《草堂诗余》所收词重新编排的，顾氏编本应该说是受《词学筌蹄》以调编词和张綖《诗余图谱》分调编排影响的，顾氏编本前有何良俊《草堂诗余序》，云：

> 然乐府以皦径扬厉为工，诗余以婉丽流畅为美，即《草堂诗余》所载，如周清真、张子野、秦少游、晏叔原诸人之作，柔情曼声，摹写殆尽，正词家所谓当行、所谓本色者也，第恐曹、刘不肯为之耳。假使曹、刘降格为之，又讵必能远过之耶？是以后人即其旧词稍加隐括，便成名曲，至今歌之，犹耸心动听。

强调的是词的当行本色，也就是可歌性和娱乐性。《草堂诗余》选词的初衷就是如此，是一部雅俗共赏的流行歌曲集。

《草堂诗余》之所以在宋元明不断地被刻印，并在明朝被用作编制词谱的主要依据，就在于其所收多是唐五代北宋的流行歌曲，尤其是北宋时期流行歌坛代表性作家的作品。《草堂诗余四集》于何良俊序刻有眉批，其中一则云：“《花间集》皆词，而一调中长短多寡不同，即一人一调，而数首不相类。宋创为体格，如万圆之莫易，寸黍不差矣。”也就是说唐五代人时，词律尚未定型，因此同一支曲调，其长短、字数的多寡等是不同的。至北宋，对词律始有规范，如周邦彦供职大晟府时：“讨论古音，审

定古调，沦落之后，少得存者。由此八十四调之声稍传，而美成诸人又复增演慢曲、引、近，或移宫换羽，为三犯、四犯之曲，按月律为之，其曲遂繁。”“作词者多效其体制，失之软媚而无所取，此惟美成为然，不能学也。所可仿效之词，是一美成而已。”① 整理旧谱，创制新调，规范词律，成为倚声家圭臬，不独南宋姜派词人而已。何良俊《草堂诗余序》云：“至周待制领太晟府乐，比切声调十二律，各有篇目。柳屯田加增至二百余调，一时文士复相拟作，而诗余为极盛。”将柳置于周之后，这是不对的。但明人认可宋词为仿效的榜样，这是事实。以元至正辛卯（1351）双璧陈氏刊《草堂诗余》为例，录词较多的作家是：周邦彦 44 首、柳永 21 首、苏轼 20 首、秦观 14 首、康伯可 10 首、欧阳修 10 首、辛弃疾 7 首、黄庭坚 6 首、李煜 6 首、李清照 5 首，至于其他作家，则在 5 首之下，这仅仅是据原书所标明的作者统计，若把未标姓氏而已知的词作者计算，数字会略有增加。若以 10 首以上者计算，周邦彦等六人词作合计就达 120 余首，占全书总数的近三分之一，而周邦彦一人就占了近九分之一。除苏轼、辛弃疾外，其他八家可谓传统意义上的本色词人，在声律格式方面至少是符合要求的，其词作为词谱选录的对象，成为明人模拟的范作也是合情合理的。吴讷《文章辨体外集序题目录》卷五“近代词曲”云：

> 昔在童稚时，获侍先生长者，见其酒酣兴发，多依腔填词以歌之，歌毕，顾谓幼稚者曰：此宋代慢词也，当时大儒皆所不废，今间见《草堂诗余》。自元世套数诸曲盛行，斯音日微矣。迨予既长，奔播南北，乡邑前辈零落殆尽，所谓填词慢调者，今无复闻矣。②

吴讷（1368—1454）为明初时人。明初至嘉靖年间，仍然有以写词称名于世者，如刘基、高启、王达、夏言、杨基、张綖、杨慎等，明代词之创作的总体趋势是走向衰落，但喜好倚声的人还是不乏其人的，唱和次韵，规

---

① 见张炎：《词源》，《词学丛书》本。
② 见《文章辨体》，《四库全书存目丛书》本。

范词律是不少的。

《草堂诗余》成为明人编制词谱的依据，同时也使得明人编制的词谱有了局限。明刊《草堂诗余》收词多者达四百余首，少者一般在三百多首，两者相差百首左右。《词学筌蹄》收词三百多首，是基于《草堂诗余》所入选的作家而言。张綖《诗余图谱》在收录词人词作时有所改变，但仍然是以唐五代北宋词家为主，南宋中后期入选的作家计有陆游、辛弃疾、刘过、高观国、史达祖、刘克庄、黄机等，另有元人虞集一家，而南宋以擅长词律名世者如姜夔、吴文英、张炎等却未见。万历年间谢天瑞刊《新镌补遗诗余图谱》十二卷，前六卷为张綖原选，后六卷为谢氏增补，考增补卷中，金、元、明作家多有采录，如金人蔡伯坚、吴激，元人赵秉文、王恽、汪梅溪，明人梁寅、刘基、夏言、杨基、高启、丘濬等，依然不见姜夔等人。至于《文体明辨》和《啸余谱》之“诗余谱”收词已扩张至五百多首，仍是以唐五代北宋词人为主，南宋中后期有辛弃疾、陆游、刘辰翁、朱熹、张孝祥、陈亮、刘过、刘辰翁，元人有邓光荐、虞集，其中录辛弃疾词较多，达 35 首，姜派词人依然不见踪影。宋翔凤《乐府余论》云：

> 《草堂诗余》，宋无名氏所选，其人当与姜尧章同时。尧章自度腔无一登入者，其时姜名未盛，以后如吴梦窗、张叔夏，俱奉姜为圭臬，则《草堂》之选，在梦窗之前矣。中多唐五季北宋人词，南渡后亦有辛稼轩、刘改之、史邦卿、高竹屋、黄叔旸诸家，以其音节尚未变也。

宋人编选的《草堂诗余》在南宋中叶前，南宋中后期的作家不见入选，也属正常。不过《草堂诗余》在南宋后就不断地被增补，一直到明代，这种增补改易就没停止过。宋翔凤的说法是不确切的，检明人编的词集选本，《草堂诗余四集 · 续集》卷下收录有姜夔词一首，《别集》卷三和卷四收有姜夔、吴文英词多首。《花草粹编》卷十收有张炎词一首。《精选古今诗余醉》卷一、卷十一、卷十四收有姜夔、吴文英词多首，《古今词统》（即

《诗余广选》）卷四、卷六至卷九、卷十一收有姜夔、吴文英词多首。至少明后期刊行的词集选本中，姜夔、吴文英、张炎等人的词已入选，而明后期编制的词谱却不见采录姜夔诸人之词，至少说明对《草堂诗余》所录词人擅长乐律方面的认可度还是较高的，当然《草堂诗余》的取用便利也是主要因素之一。

《词学筌蹄》和张綖《诗余图谱》均有一调缀录二首词以上者，以见同调异体的存在。至《文体明辨》和《啸余谱》之“诗余谱”，在同一调名下已标明异体，如卷五“子字题”《生查子》列第一体至第四体，《酒泉子》列第一体至第十三体，卷九“通用题”《念奴娇》列第一体至第九体。《词学筌蹄》和张綖《诗余图谱》有这种意识，但尚不明确。沈际飞《草堂诗余四集》“发凡”之“定谱”云：

> 维扬张世文作《诗余图谱》七卷，每调具图，后系词于宫调，失传之目为之规规而矩矩，诚功臣也。但查卷中一调先后重出，一名有中调、长调，而合为一调，舛错非一。钱塘谢元瑞更为十二卷，未见厘剔。吴江徐伯曾以圈剔，墨白易淆，而直书平仄，标题则乖。且一调分数体，体缘何殊?《花间》诸词未有定体，而派入体中，其见地在世文下矣。古歙程明善因之刻《啸余谱》，于天瑞兄弟也。余则以一调为主，参差者明注字数多寡，庶定格自在，神明推人，即此是谱，不烦更觅图谱矣。

《诗余图谱》等的编制虽然存在不完善处，却为时人提供了词律范式，聊胜于无，而《草堂诗余》由词选集转化成词谱，又由词谱影响明人编辑的词选集，其在明代词坛的主导性作用是显而易见的。

论张綖《诗余图谱》的词谱编纂及其历史贡献

江合友

（河北师范大学文学院）

内容提要： 张綖《诗余图谱》创立了后世词谱的编纂原则和体例，是词谱发展史上真正具有发凡起例意义的源头。其谱式建构主要有以下几点：各调首先辨析词牌名，将同调异名标出；标明词调的段数、句数、韵数和字数；逐字注明每个字的平仄情况，并创造性地使用直观的图谱来排列；谱词印证，选词有初步的备体意识。该书的出现推动了词谱的发展，其重刻和改编版本不断涌现，并为其他词谱形式的出现提供借鉴，又引领分调本词选成为词坛主流，促使词体格律意识被广泛接受。

关键词： 张綖　《诗余图谱》　词谱编纂历史贡献

明代词学中衰，创作不振，但对词谱的探讨却有开先河之功，其中最著者即为张綖的《诗余图谱》。一直以来，词学界对此书甚为关注，主要从两个方面提及：一是《诗余图谱》为最早的词谱著作；一是张綖在此书《凡例》中提出了词的“豪放”和“婉约”二体说。事实上，开创“以图制谱”体例的并非张綖，早在明孝宗弘治七年（1494）周瑛、蒋华编成的《词学筌蹄》就已使用了“图谱”的体例探讨词体、词调。由于该书仅以抄本形式存在，故并未成为后世词谱制作的源头，这一历史使命实际上是由《诗余图谱》来完成的。

一

张綖（1487—1543），字世文，一作世昌，自号南湖居士，扬州高邮人。正德八年（1513）举人，屡试进士不第，嘉靖十四年（1535）谒选为武昌府通判，有政声。十九年庚子（1540）擢升光州知州，上官纠弹其怠事游咏，不一年而罢。晚年读书武安湖畔，淡泊终老。其词学著述有《诗余图谱》和《草堂诗余别录》二种，词作则有《南湖诗余》一卷。张綖仰慕乡先贤秦观，曾刊刻《淮海集》，自己也耽于创作，所作风流蕴藉，朱曰藩《南湖集序》谓其“每填一篇，必求合某宫某调，第几声出入第几犯。务俾抗坠圆美，合作而出，故能独步于绝响之后，称再来少游”。崇祯八年（1635）王象晋合编秦观词与张綖词，题曰《秦张两先生诗余合璧》。张綖对于词体有着自己的认识，而且创作上又很注意词的格律体制，故能思考并创为图谱。

阅读词籍是词谱编纂的必要准备。与当时词人一样，张綖在《草堂诗余》上下过功夫，并撰为《草堂诗余别录》一书，缪荃孙《嘉业堂藏书志》曾撰提要曰：“此书取《草堂诗余》，择其平和高丽之调，于各词下加以考证，或订其误，或伸其意，或辨后人改字之不当，或增当日本事之未详。启发性灵，诱掖后学，佳书也。”[①] 从《别录》中的考释文字不难看出张綖从事词学研究的审慎态度。如《草堂》选《秋霁》，题为陈后主作，张綖认为陈朝不可能有词：“此恐是后人拟作，更俟考。”[②]《别录》还体现了辨体的意识，如论郑域《念奴娇》（《戊午生日作》）全篇用古文句法，不符词体规范：“如此词之类，回视本体，迥在草昧洪荒之外矣。”[③] 以相对严谨的态度来探索“小技专门”的词体规范，是张綖的词学观念能超越时辈的重要原因。

《诗余图谱》初刻于明嘉靖十五年（1536），凡三卷。卷首有蒋芝撰

① 缪荃孙、吴昌绶、董康：《嘉业堂藏书志》，复旦大学出版社，1997 年版，第 1184－1185 页。

② 张綖：《草堂诗余别录》，明嘉靖二十六年黎仪钞本。

③ 张綖：《草堂诗余别录》，明嘉靖二十六年黎仪钞本。

《诗余图谱序》，次则张綖嘉靖丙申四月撰《自序》，后有凡例及小字按语，则此书编定于嘉靖十五年四月之前。由于此前没有指导填词的格律谱专书刊行，故时人对张綖此谱评价颇高。蒋芝《诗余图谱序》："余素非知音，玩斯图也，稽虚待实，无不尽意。若夫审阴阳之元声，完手谈之大雅，一以上复依永之道。"[①] 此前通行的"依词填词"的做法因选择范本具有一定的随机性，故难有定格。《诗余图谱》出，为每调具图谱，制出定格，比之以私意揣度格律，更加眉目清楚。与其泛论宫调音声故作深沉，倒不如直接制订一套字声规则，使词的创作有章可循，从混沌走向清晰，这更加切合初学填词者的实际。故王象晋《秦张两先生诗余合璧序》也高度赞扬张綖这项工作："取宋人诗余汇而图之为谱，一时名公神情风度，规式意调，较若列眉，诚修词家功臣。"[②]

《诗余图谱》创立了后世词谱的编纂原则和体例，是词谱发展史上真正具有发凡起例意义的源头。词的格律谱是受曲的字调谱的影响而产生的，周瑛、蒋华《词学筌蹄》为何图列平仄，因材料所限，无法获知其思想渊源。《诗余图谱》则明确说明其以曲谱为参照，《凡例》中有按语云："《太和正音谱》字字讨定四声，似为太拘。尝闻人言：'词曲上去入声与旧调不同者，虽可歌，播诸管弦，则龃龉不协。'不知此正由管弦者泥习师传，无变通耳。"[③]《正音谱》的谱式乃是标注每个字的字声，平上去三声一一标出，入声则标其派作三声的情况。字字标注四声，且无变通之格，张綖认为这样制谱太过拘谨，没有一点弹性，所以他的标注方法就稍为疏朗一些，《凡例》："词中当平者用白圈，当仄者用黑圈，平而可仄者白圈半黑其下，仄而可平者黑圈半白其下。其仄声又有上去入三声，则在审音者裁之，今不尽着。"[④] 与《正音谱》相比，《诗余图谱》只是标注平声和仄声，平声相对固定，仄声中的三声则由作者变通取用。另外设立平而可仄、仄而可平两个变格，使得词的

① 张綖：《诗余图谱》卷首，明嘉靖十五年刻本。
② 张綖：《诗余图谱》卷四，明崇祯八年毛氏汲古阁刻本。
③ 张綖：《诗余图谱》卷首，明嘉靖十五年刻本。
④ 张綖：《诗余图谱》卷首，明嘉靖十五年刻本。

字声拥有变通的空间。如此处理的原因主要有两方面：一是考虑词作字声的具体实际，对唐宋词作品无法用字标注四声的方法来选择定格，如采取《正音谱》的谱式进行操作，例外情况太多。一是出于制谱目的之需要，词的字声分得太细，就会使创作过分受制于格律，难以驰骋想象，限制了写作的空间。所以要制订词谱，必须考虑作者的可操作性，既能让词有相对稳定的格律特征，又要允许有变化的可能，从而降低写作的难度。

张綖明确提出"词调各有定格"的主张，正与《中原音韵》所谓"调有定格，句有定式，字有定声"一脉相承。《凡例》具体论述了词的定格特征："词调各有定格，因其定格而填之以词，故谓之填词。今着其字数多少，平仄韵脚，以俟作者填之，庶不至临时差误，可以协诸管弦矣。"[1] 这里的"定格"至少要包括三个最为核心的内容：字数、平仄和韵脚，《诗余图谱》即主要在这三个方面用力。张綖在此有按语曰："诸调字有定数，而句或无常。盖取其声之协调，不拘拘句之长短。"处在词体探讨的初始阶段，张綖有其困惑，即词调中句式长短有许多不太统一之处，如何处理也是颇费思量。张綖抓住"字数"这一标准作为定格的最大特征，允许"习熟纵横者"在字数内作局部的句式变通。当然，在词调的发展过程中产生不少变体，后来词谱视为"又一体"，其字数参差者不在少数，标举字数为定格标准也有一定的局限。但是字数毕竟是每个词调体式首先需要确定的，所以只要不一刀切，而是具体问题分别对待，张綖这一观点是有其合理性的。

"字数"优先的制谱思路带来列调方式的革新，词的文体特征从列调顺序中即可体现。历来词选的排列顺序一般有按年代为序、以作者为序、以内容题材为序、漫录等方式，主要体现词体之外的特征。《词学筌蹄》开始以词调为序排列，但仅观察到调名字面上的相似。《诗余图谱》则首次以字数为标准，提出小令、中调、长调三分法。以字数为分卷的标准，"每卷之调又以字数为序"：卷一为小令，从《上西楼》（三十六字）到

---

① 张綖：《诗余图谱》卷首，明嘉靖十五年刻本。

《夜游宫》（五十七字）；卷二为中调，从《临江仙》（六十字）到《鱼游春水》（八十九字）；卷三为长调，从《意难忘》（九十二字）到《金明池》（一百二十字）。三分法后经顾从敬《类编草堂诗余》的应用，最终形成五十八字以内为小令，五十九字至九十字为中调，九十一字以上为长调这一约定俗成的说法[①]。这种分类法有其理论上的缺陷，如朱彝尊就认为不符合宋词实际，《词综发凡》云："宋人编集歌词，长者曰慢，短者曰令，初无中调、长调之目。"故这种分法"殊嫌牵率"[②]。张綖原本就是以今人的标准去分类宋词的，其牵率之处，万树《词律发凡》有更为具体的论述："若以少一字为短，多一字为长，必无是理。如《七娘子》有五十八字者，有六十字者，将名之曰小令乎？抑中调乎？如《雪狮儿》有八十九字者，有九十二字者，将名之曰中调乎？抑长调乎？"[③] 三分法虽然不够科学，却提供了一个大致的字数篇幅的划分，便于操作和论述，故出现之后，在词学理论话语中经常被用到。而以字数从少到多的顺序排列词调，更是成为后来多数制谱者所遵循的体例。

二

《诗余图谱》的谱式考虑到了词体的多方面特征，在看似简单的图谱形式中蕴含了诸多创造性的内容，成为后来制谱者的典范。综而言之，《诗余图谱》的谱式建构有以下几点值得注意：

首先，各调首先辨析词牌名，将同调异名标出。《凡例》："词有同一调而名不同者，盖调有定格不可易，名则可易。如东坡赤壁《念奴娇》因末有'酹江月'三字，后人作此调者，即谓之《酹江月》，又谓之《赤壁

---

① 三分法始于张綖还是顾从敬，历来学者说法抵牾者甚多。朱彝尊《词综发凡》、万树《词律发凡》、《四库全书总目》卷一九九均溯源至顾从敬，受此影响，今人多有误解，如田桂芬、邓红梅《关于〈诗余图谱〉的几个问题》以为张綖遵循顾从敬分法（见《山东师范大学学报》人文社会科学版2004年第3期）。与此相反，萧鹏认为三分法"起于明张綖《诗余图谱》"（见《群体的选择》，第246页，台北文津出版社1992年版），却未予论证。其实问题很简单，张綖于嘉靖十五年编定《诗余图谱》，而顾从敬编定《类编草堂诗余》于嘉靖二十九年，其时张綖已经逝世。故三分法始于《诗余图谱》，当无疑问。

② 朱彝尊、汪森：《词综》，中华书局1975年影印本，第10页。

③ 万树：《词律》，上海古籍出版社1984年影印本，第9页。

词》，又谓之《大江东去》，因其一百字，又谓之《百字令》之类是也。亦有意同而名异者，如《蝶恋花》谓之《凤栖梧》《鹊踏枝》，《红绣鞋》谓之《朱履曲》之类是也。今皆列注名下，云‘一名某，一名某’，使览者知其同调。”① 词牌不同，其字数、句法、格律和韵法均不同，因此对于词牌的辨析是制谱者必须面对的问题。张綖意识到了这一点，并在体例上予以确认。但限于认识水准，判断偶有偏差，如《醉红妆》与《双雁儿》字数相同，句式相近，《诗余图谱》卷一注云：“《醉红妆》，一名《双雁儿》。”② 对此万树予以辨析，《词律》卷七：“或云此调即《醉红妆》，考其后段‘大家沉醉’句乃叶韵者，《醉红妆》此句用仄声不叶，未必是一调也。”③ 产生这一偏误的原因是张綖仅观察了上片，上片第四句“七字平叶”没有问题，而下片用“后段同前”以省文，就不能发现其中的微小差别。又《诗余图谱》卷二《粉蝶儿》调下注：“一名《惜奴娇》。”邹祗谟《远志斋词衷》指出：“本系两体，但字数稍同，及起句相似，遂误为一体。”④ 万树《词律》则于《惜奴娇》调后按曰：“《粉蝶儿》自另一调，判然不同也。”⑤ 另外，张綖列出同调异名，仅有所知的几种常见情况，并没有广泛考察。比如《念奴娇》的异名多逾三十，而此处列出四种。这表明张綖制谱虽对词调进行过一些比较，但其涉及的文献范围相对狭窄，又多少带有随意性的态度。

其次，标明词调的段数、句数、韵数和字数。《凡例》：“词格多是双调，后段谓之换头，前后相同者，惟列前段图说，后段可以类推则云‘同前’，省文也。惟与前段有异者，乃俱列之。”⑥ 张綖以选常用词调为目标，因此只选了双调这一种样式，而没有列出单调、三迭、四迭之词调。但明确将词的段数写出，使读者获知段数是词的格律体式的重要标志，是非常必要的。“换头”一说，尤其关乎创作的章法，词的片与片之间意思不能

---

① 张綖：《诗余图谱》卷首，明嘉靖十五年刻本。
② 张綖：《诗余图谱》卷首，明嘉靖十五年刻本。
③ 万树：《词律》，上海古籍出版社 1984 年影印本，第 187 页。
④ 唐圭璋：《词话丛编》，中华书局 1986 年版，第 643 页。
⑤ 万树：《词律》，上海古籍出版社 1984 年影印本，第 251 页。
⑥ 张綖：《诗余图谱》卷首，明嘉靖十五年刻本。

重复，要有所变化并互相呼应。将“段”视为词中相对独立的格律单位，即能清晰展现词的格律形制，对于创作者来说概念更加清楚。“段”的下一层单位是“句”，《诗余图谱》将每一句的位置和字数逐一标出，将“定格”规定到无微不至的程度。但是张綖对“后段同前”的处理有时过于简省，如《醉红妆》“后段同前”下注“平仄不同”；《醉花阴》“后段同前”下注“起句与首句平仄不同”。既然有别，还是谱出为好，否则容易出现差误。从这一做法也可推知张綖最为重视的还是字数，因此前后段字数和句数相同便予以简省。韵脚是词体特征的重要内容，张綖对之专门关注，《凡例》：“韵脚初入韵者谓之起（平韵起、仄韵起），承上韵者谓之叶（平叶、仄叶），有换韵者曰换（平韵换、仄韵换），有句中藏韵者初曰中韵起（中平韵起、中仄韵起），藏头承上者曰中叶（中平叶、中仄叶）。”故列谱时均详细列出押韵处。张綖所创谱式形成了“调——段——句——字（韵）”四个层级，只要对每一个层级做出规定和说明，就能将特定词调的格律谱式排列清楚。这种体例法度井然，因而基本被后世词谱编者所采用。

再次，逐字注明每个字的平仄情况，并创造性地使用直观的图谱来排列。字声是词调格律的构成基础，将各字平仄逐一谱出是编制“定格”的主体内容。《四库全书总目》论张綖谱云：“此编取宋人歌词，择声调合节者一百十首，汇而谱之，各图其平仄于前，而缀词于后，有当平当仄，可平可仄二例。”① 此处所确立的字声标注原则，是大体符合词体实际的。早期词虽有平仄韵律，但不太严格，至晚唐温庭筠始严分平仄，仍然有变通即“可平可仄”之处，仄声不分平、上、入三声。宋初晏殊注意词结句的仄声分清上、去、入，柳永填词分别上、去，且注重入声字的运用。周邦彦要求结句和警句严分四声，其余句则不甚分别。李清照论词主张严分字声，《词论》：“诗文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。”但作词辨声如此之严，难以操作，对于文士创作束缚太大。故词中大多还是分平仄而已，而没有严守四声，仅是某些词调的某些句字

---

① 永瑢等：《四库全书总目》卷200，中华书局1965年影印本。

有四声方面的特殊要求。《诗余图谱》将仄声的使用让给作者去审辨掌握，也大体符合唐宋词的字声实际。张綖编谱有选择对比的过程，在对定格的选求时发现有些字的平仄比较随意，因此专立“平而可仄”“仄而可平”之例。但同时也应注意到，《诗余图谱》对平仄的处理存在简化的倾向，对于词调字声有特殊要求的地方，在谱中没有注明，这样词的体式就必然存在缺陷。所以后来的《词律》《钦定词谱》在此方面均予以改进。另外，“图谱”的创立是极具开创性的，平用，仄用，平而可仄用，仄而可平用，排列起来之后形成一个符号阵列，这对词的格律描写是具有深远意义的。龙榆生《词学研究之商榷》将词的“图谱之学”视为独立的学问，实际上即意识到对于词的格律描写有一个发展过程。词谱所关注的是研究词的格律语言形式，而词谱采取何种描写形式才能直观有效地表现数以千计的格律范型，也是必须要解决的难题。周瑛首次采用符号的方式，但因只有平仄两种图式，且描写品质不高，又未能流播开来，故没有什么影响。而张綖的描写品质相对较高，其符号系统亦较为成熟，加上他利用简单的文字来辅助描写，克服了单纯使用符号的局限，故刊行以来，被反复仿效，成为后世词的图谱之学的源头。

最后，谱词印证，选词有初步的备体意识。《诗余图谱》在详列谱式之后，将例词附于其后，这样不仅用以印证谱式，而且可以指导创作。所列例词首先是声调合节，是格律形式的范型，其次在艺术上也具有示范意义，即在各方面均属佳作。张綖充分认识到例词的示范作用，因此所选皆其所偏嗜的风格类型。《诗余图谱》选例词二百一十九首，包括五代两宋有姓名的七十三位元词人作品①，其中入选最多的依次为张先、柳永、秦观、晏殊、苏轼、周邦彦等，以婉约为主（苏轼豪放词未入选）。对此张綖有自己的解释，《凡例》按语：词体大略有二：一体婉约，一体豪放。婉约者欲其词情蕴藉，豪放者欲其气象恢弘，盖亦存乎其人。如秦少游之

① 《诗余图谱》嘉靖十五年刻本作者题名情况较为纷杂，词人姓名以字、号为主，有同一人而称呼不同者，又有误题作者姓名，仅注“诗余”“前人”而不题姓名者，今皆据现有材料考出。全书除无名氏外，选录晚唐五代十七人，北宋二十三人，南宋三十一人，元代二人。

作多是婉约，苏子瞻之作多是豪放。大抵词体以婉约为正，故东坡称少游为今之词手，后山评东坡词“虽极天下之工，要非本色”。今所录为式者，必是婉约，庶得词体。又有惟取音节中调，不暇择其词之工者，览者详之。[1] 把词的风格类型上升到词体的高度来谈，并在格律谱中加以强化，这是《诗余图谱》的特出之处。其理论基础出于张綖的观察，他认为婉约词一般都注重音律，而豪放词常不拘格套，不甚合律，于是索性在格律范例中排斥豪放风格的作品。词“以婉约为正”这一命题提出后，成为词学界反复讨论的对象，聚讼纷纭。张綖在文体学语境中提出这一观点，又夹杂了风格学的要素，在当时确乎新人耳目。为了贯彻“所录为式者必是婉约”，张綖有时不顾列词的缺漏。如卷三《念奴娇》一调，仅录辛弃疾《书东流村壁》一首为式，而在《凡例》中已经说明别名《酹江月》《大江东去》来自苏轼“赤壁怀古”，且在谱中调下注出这些别名。这样一来，别名的源头看不出，苏轼此词的范型意义也未得到体现。另外，在选例词时，张綖表现出初步的备体意识。“取音节中调”，不择“词之工者”，体现了格律本位的制谱思想，这一点后来编者多所谈及。至于选词备体，《凡例》：“图后录一古名词以为式，间有参差不同者，惟取其调之纯者为正，其不同者，亦录其词于后以备参考。”[2] 所以《诗余图谱》调后附列之词，有一首到七首不等。如卷一《菩萨蛮》下注：“与《醉公子》相近。”后列李白“平林漠漠烟如织”为正体，又附顾敻《醉公子》；又如《洛阳春》下注：“即《一络索》。”后列陈师道“素手拈花纤软”，又附朱敦儒《一络索》。不过张綖虽有备体的努力，却往往出现失误。如卷一《卜运算元》下注：“平韵即《巫山一段云》。”选秦湛《春情》为正体，后附毛文锡《巫山一段云》（“雨霁巫山上”）。而据谱中所列，《卜算子》双调四十四字，各段四句二仄韵。而《巫山一段云》虽各句字数同于《卜算子》，却是各段四句三平韵，如按谱来填，第三句必然失韵。此例亦可证明张綖对于词体认识的“字数本位”倾向，所以只要段、句字数相同，一个韵脚

① 张綖：《诗余图谱》卷首，明嘉靖十五年刻本。
② 张綖：《诗余图谱》卷首，明嘉靖十五年刻本。

的细微差别可以被忽略。

作为词的格律谱局面真正意义上的开创者，张綖在谱式建构方面的成就是毋庸置疑的。但是《诗余图谱》又存在多方面的缺陷，这给予后来编纂者以提升改进的空间。首先是谱式符号的不完善。谱中有句无逗，使得词的句法并未得到准确描写。如中调《蝶恋花》第二句九个字，谱中一直列下来，未有停顿，如按此填词，句法可有一八、四五、五四多种选择，一八为“杨——柳堆烟帘幕无重数”，五四则成了“杨柳堆烟帘——幕无重数”，均是错误的。所以后来词谱就开始创立“逗”这一标志，使句法有章可循，此句谱为“◒●○○逗◒●○○●二句九字仄叶”，方可称完善。其次是载调太略。张綖只给出一些常用词调的谱式，还有许多常用的词调均略去不载。《诗余图谱》共列调一百五十，其中小令六十六调，中调四十八调，长调三十八调[①]。后来规模较大的词谱均广泛搜罗，如《文体明辨》《啸余谱》《词律》《钦定词谱》等，在载调方面相继拓进。第三，《诗余图谱》的文献基础非常薄弱。张綖处在词学文献匮乏的时代，能接触的词籍不多，又因时风浸染，缺少广搜博览的主观意识，所以制谱依赖《花间集》和《草堂诗余》为多。曹济平先生即认为《诗余图谱》“所选词作范围不广，词人收录不多，比如姜夔词一首未选，这就是受到时代条件的限制”[②]。在词学知识和文献准备不足的情况下编制词谱，在当时看来确属难能可贵，而时过境迁，张綖此编就经不起推敲了。《四库全书总目》批评张綖“往往不据古词，意为填注”，又“校雠不精，所谓黑圈为仄、白圈为平、半黑半白为平仄通者，亦多混淆，殊非善本”[③]。谱中校勘不审的例子很多，如辛弃疾《念奴娇》首句“野塘花落”，“塘”字当作“棠”；苏轼《南柯子》“波同翠眼流”，“翠”字当作“醉”；李清照《醉花阴》上阕：“薄雾浓云愁永昼。瑞脑喷金兽。佳节又重阳，宝枕纱厨，半夜秋先透。”其中“喷”字当作“销”，“宝”字当作“玉”，“秋

---

① 此处将目录中没有而正文中列出的所谓相近词调计算在内，如《生查子》之与《醉花间》、《玉连环》之与《玉树后庭花》之类。

② 曹济平：《略论张綖及其〈诗余图谱〉》，《汕头大学学报》1988年第1－2期。

③ 永瑢等：《四库全书总目》卷200，中华书局1965年影印本。

先”当作“凉初”。另外，卷一《应天长》一调，将“绿槐阴里黄莺语”词作者题为“欧阳修”，且注：“此调又见《花间》。”据《花间集》，此调作者为“韦庄”。从注的语气可知，编者在《花间集》中见过此词，而最终题为“欧阳修”作，大概依从了《草堂诗余》。又因文献错误，《诗余图谱》注《应天长》为四十九字，主要因为下阕首句“碧云凝合处”错了，应为“碧天云，无定处。”这样一来，图谱错误不可避免，后段“四句三韵二十二字”，应改为“五句四韵二十三字”，失句、失韵、失字，以之为依据填词，其谬可知。《诗余图谱》在文献上和谱式上的缺陷，实际上给予后世制谱者以填补的空间。

三

《诗余图谱》对后世词学产生了深远的影响，对此学界多从理论研究的角度来理解，本文不介入“豪放——婉约”的纷争，而主要从词谱发展史的视角展开讨论。《诗余图谱》的出现推动词谱的进一步发展，一方面其重刻和改编版本不断涌现；另一方面又为其他词谱形式的出现提供了借鉴；再一方面，引领分调本词选成为词坛主流，促使词体格律意识被广泛接受，并为词谱编者提供更为方便的文献支持。

张綖《诗余图谱》刊行之后，被奉为学词津秘，因此被多次重刻和改编。万历二十二年（1594），王象乾刻行此书，据王象晋在《重刻诗余图谱序》中所叙，此书大受欢迎：“万历甲午乙未间，予兄霁宇刻之上谷署中，见者争相玩赏，竟携之而去。今书簏所存，日见寥寥，迟以岁月计，当无剩本已。”[①] 万历二十九年（1601），游元泾对张綖原刻略加增订，成《增正诗余图谱》三卷，卷首有自撰《重刻诗余图谱引》，极赞《图谱》一书指示填词之功：“以平仄之白黑，析图于前，随以先代名作附录于后。庶仙客骚人一有吟咏，披图阅谱，按格填词，昭于指掌上。”[②] 崇祯八年（1635），毛晋将王象晋所校订之王象乾旧刻本收入《词苑英华》丛书，是

① 张綖：《诗余图谱》卷首，明崇祯八年毛氏汲古阁刻本。
② 游元泾：《增正诗余图谱》卷首，万历二十九年刻本。

为汲古阁本，历来论者多据此本立论。王象晋《重刻诗余图谱序》："海虞毛子晋，博雅好古，见予校雠此编，遂请归而付之剞人，使四十年前几案间物，顿还旧观，亦一段快心事也。"[①] 此本将原刻《凡例》及小字按语删去，词作亦有大幅删减，平仄标示也有差别。其中《太常引》《雨中花》《风入松》《金人捧露盘》《烛影摇红》《永遇乐》等调下所选词与初刻本不同。

成规模地增广《诗余图谱》而且影响较大的是谢天瑞的《新镌补遗诗余图谱》，此书刊行于万历二十七年（1599），凡十二卷。谢天瑞认为词作如不严格遵依词体规范，极易导致差谬，损害词体，《自序》："牵率砌合而不驯熟者，则近乎诙谐而已，岂可以词目之耶?"[②] 因而谢氏编为此谱，要求填词者由图谱进阶，从而掌握词体规范。谢天瑞《谱》承袭张綖《图谱》之痕迹主要有两方面：（一）对张綖原编的全文收录，包括卷首蒋芝《诗余图谱序》和《凡例》，以及将原编三卷析为六卷；（二）完全使用张綖的谱式来进行"字分句注"的操作，在体制上与旧编保持高度一致。《凡例》："《图谱》分为六卷，二卷小令，二卷中调，二卷长调。每卷之调，又以字数为序。"此编前集六卷与旧编三卷不同，我们对照二本，可知谢天瑞完整过录了《图谱》嘉靖十五年刻本中的图谱与词例。则属于谢氏自编的内容是后六卷。《凡例》："《图谱》未尽者，录其词于后集，仍注字数韵脚于下，分为十二卷，庶傅集众调，使作者采焉。"反映了谢天瑞为张綖《图谱》作补遗的编谱姿态。谢天瑞共补入词调一百九十一种，但由于对于词调异名同调的情况缺少辨析，或者拘泥于一调一谱之体制，因此多有原属同调而另谱的情况。如《摊破浣溪沙》与《山花子》原系一体，此处分列；《一萝金》即《蝶恋花》，旧谱已列，此处增列；《一年春》即《青玉案》，旧谱已列，此处增列；《小庭花》即《浣溪沙》，旧谱已列，此处增列；更有甚者，卷十将《念奴娇》别名一一列谱：首先谱出

① 张綖：《诗余图谱》卷首，明崇祯八年毛氏汲古阁刻本。

② 谢天瑞：《新镌补遗诗余图谱》卷首，明万历二十七年刻本。下文引《凡例》同此，不注。

《大江东去》，列赵闲闲《中秋和东坡韵》为例，后依次列《酹江月》《赤壁词》《百字令》，各调前注曰："前后段句字韵脚与《大江东去》相同。"这样列谱不仅没有辨析词调，且易致误解，于词体之严谨有害。但也不难看出，谢天瑞对于排列图谱的兴趣超乎辨别词调之上，又有以多为尚的心态。

张綖《诗余图谱》初刻本刊行之后，其描写词体格律的观念迅速被词学界所接受。明人崇拜《草堂》《花间》，因此张綖的调体观念最先在《草堂诗余》的重编系列中得以体现。《诗余图谱》行世之前，《草堂》重编亦然采取按题分类，基本不出何士信本的范围，如陈钟秀《精选名贤词话草堂诗余》、李谨《新刊古今名贤草堂诗余》等。而《诗余图谱》行世之后，不仅以词调为目的重编方式开始成为主流，而且极大地刺激了《草堂诗余》重编本的制作，如顾从敬《类编草堂诗余》、陈耀文《花草粹编》、田一隽《类编草堂诗余评林》、长湖外史《续草堂诗余》、沈际飞《草堂诗余别集》、沈际飞《草堂诗余新集》等。据萧鹏的统计，明代中后期《草堂》词选家族至少有九种采用分调体的编排方式，约占半数[①]。众多选家均采用分调体的方式选词，由单纯注重内容转而关心词的形式。在规范失落的时代，突然出现一种可以补救的方式，无疑让词家万分惊喜，这是张綖《诗余图谱》现身词坛之后的自然反应。当然《诗余图谱》对于分调体词选的影响不一定是直接的，通过按调选词之词选的成功示范，可能对于词选编纂的指导更加直观有效，初刊于明嘉靖二十九年（1550年）顾从敬的《类编草堂诗余》就是这一导源性的制作。《类编草堂诗余》刊行以后，明代中叶以迄清初，分调本成为词选主流。这股关注词调本身的潮流，正是词的格律谱对词体规范予以重建之后的反响。从此以后，词选推动词谱的完善，词谱指导词选编纂的互动关系更加明显。

严格按照字数将同调词汇列，本身即可看作词谱的未完成形态。《四库全书总目·钦定词谱提要》归纳词的格律谱的编纂方法："今之词谱，皆取唐宋旧词，以调名相同者互校，以求其句法、字数；取句法、字数相

① 萧鹏：《群体的选择》，台北文津出版社1992年版，第239－240页。

同者互校，以求其平仄。其句法、字数有异同者，则据而注为又一体；其平仄有异同者，则据而注为可平可仄。”① 汇列同调词即为格律互校提供了前期铺垫，观察同调词可以之为文献参考，据以订谱则有事半功倍之效。康熙间编纂的《御选历代诗余》虽没有使用三分法，但按照字数由少到多的顺序汇编同调词的做法却与此相同，当初编选初衷就有以之为词谱的意思。由《类编草堂诗余》引发的三分法选词的势头，席卷至顺康词坛，随着词选范围和规模的扩大，实际上为后来的词谱编纂提供了较为方便的文献依托，因而有利于词谱编纂品质的提高。另外，如果编者欲使词选承担指示词调格律、引导创作的功能，汇列同调词也是一种方便直观的手段。明人以《草堂》为学词课本，故《类编草堂诗余》刊行以来，以之学词和选调更为便利，于是纷纷仿效重编《草堂》。至于想要突破《草堂》束缚的编者，亦不免循用其体例。如崇祯初卓人月、徐士俊编选《古今词统》，选《花间》《草堂》以外的唐宋元明词一千八百余首，欲反拨“《花间》《草堂》之外一无所窥”的时弊②。是编也采用了以词调字数为序的排列方法，后来成为万树编纂《词律》的重要文献依据之一。

---

① 永瑢等：《四库全书总目》卷199，中华书局1965年影印本。

② 徐士俊：《草堂诗余序》，载《古今词统》卷首，《续修四库全书》本。

林大椿《词式》初探

邵冰韵

（河北大学文学院）

内容提要： 民国时期词学家林大椿所编《词式》，是在明清大量词谱著作特别是《词律》和《钦定词谱》等书之后成书。学界对《词式》和林大椿的研究，成果很少。本文主要分析《词式》一书编纂的文献基础，其词学观念，介绍该书的体例与内容，并将该书与《词律》和《钦定词谱》的体例及某些观点进行比较分析。《词式》编纂目的力求简明、实用，既借鉴了《词律》等书诸多内容，又实有个人不少独到的发现。

关键词： 林大椿　《词式》　编纂基础　词学观念

关于词学家林大椿的生平事迹，学界研究甚少。较为可信的生平研究目前仅见黄瑞亭《林几传》①，从中可获知，林大椿自民国成立不久便不再继续法律工作，此后数十年都在从事文学研究。他尤其潜心词学研究，校勘有《唐五代词》《百家词》《珠玉词》《欧阳文忠公近体乐府》《东坡乐府》《小山词》《晁氏琴趣外篇》《清真集》《稼轩长短句》等书，编有《词式》一书，均由商务印书馆仿宋精印出版。其中尤以《唐五代词》《百家词》在现当代产生的影响最大。本文试对林大椿的词谱著作《词式》作一探析。

---

① 黄瑞亭、林几传：《第四次全国法医学术交流会论文集》上卷，江苏无锡，1991年，第2-3页。

一、《词式》编纂的文献基础

《唐五代词》《百家词》和《词式》的成书过程皆属不易，每种著作都是一项重大工程，都是编者苦心钻营、沥血多年的结晶。值得注意的是，这三者之间也有十分紧密的关系，《唐五代词》及《百家词》复杂艰苦的辑录工作与《词式》的编纂过程是分不开的。《唐五代词》为其中最早出版者，由上海商务印书馆1933年出版，是民国时期辑录唐五代词数量最众者，也是现代第一部对全唐五代词作全面整理的大型总集，共从《花间集》《金奁集》《全唐诗》中收录唐五代词1148首，词家81人，书前有《凡例》八则，书末附校记，注明所录各家词出处，及词的本事记载等。[①]

林大椿校勘《百家词》时据明代吴讷辑此书时已有五百余年，《百家词》的校勘之难原因有三：一、此书非刻本，一直以抄本的方式流传，故"流传极稀，即各家藏书志目，亦鲜著录其全帙。"[②] 清代藏书名家朱彝尊尚未见全书，可知流布之罕。二、卷帙浩繁，内容复杂，自唐《花间集》至明王达《耐轩集》，共收词集八十七种，涉及词人上百人，朝代不同，词集版本亦为数不少。三、此书既为手写本，传抄过程中人为出现的残缺脱漏在所难免，或因"篇幅脱落，致前后讹并为一者"，或因"蛀损模糊，致行款莫辨而讹接它首者"[③]。由此可见校勘工作浩大而繁复，林大椿"历时数载，乃黾勉蒇事"。因篇次残缺，仅抄写成书便"费时数载"，为能"执卷披诵"（《百家词》），尽心尽力校勘数年之久，其过程中不断"罗列诸本，悉心推敲，寻绎致讹之由"，大体完成后，复"爬梳至再，辄作辄息"，直至"尽屏闲事，朝斯夕斯，凡八阅月，始克终篇"[④]，最终将吴讷的《百家词》抄本校勘为一个可以通行的版本。

《词式》作为词谱类著作，1934年由上海商务印书馆出版，分10卷，共收录840调，924体，每调取一首常见的、规范的词作为示例，均附关

---

① 林大椿：《唐五代词》，新华书店1956年版。
② 林大椿：《百家词》，天津古籍出版社1992年版，第5页。
③ 林大椿：《百家词》，天津古籍出版社1992年版，第5页。
④ 林大椿：《百家词》，天津古籍出版社1992年版，第5页。

于该调的源流、宫调、名解等注释，书末附《词韵目录》（韵目用广韵）《词调通简表》及《四十八宫调表》等。从上可知，《唐五代词》与《百家词》本为词集总集、丛编，而《词式》为词谱，就林大椿而言，其编纂《词式》的文献基础主要是《唐五代词》和《百家词》。从出版时间来看，《唐五代词》的辑录当具有先导的意义，成书前搜罗的资料可作为原始文献积累，其辑录词调、辑录方法、辑录体例都可资借鉴。而《百家词》中的《花间集》《尊前集》《南唐二主词》《阳春集》便可以直接参考已辑录过的唐五代词。《百家词》虽然出版于1940年，但其序写于1936年10月，序中已言明“今春书稿”就已初步完成，加之此前抄录数载，校勘数载，显然此项工作已进行多年了。《词式》收录的840调，所征引的各项资料便可从二书校勘的原始资料中获得，比如《秋夜月》出自《尊前集》，《鹤冲天》见《乐章集》，《少年游慢》选自《张子野词》，《探芳信》选自《梅溪词》，《词式》中的周邦彦词大多引自《片玉集》等等。而《词式》的成书对后来《百家词》的顺利完成如在断句、注韵、校勘一系列问题上处理亦有所助益。

在《词式》成书之前，明清时期已出现了诸多词谱著作，如《诗余图谱》《啸余谱》《填词图谱》《词律》《钦定词谱》《碎金词谱》《天籁轩词谱》《白香词谱》等。其中《诗余图谱》载调不全，漏误颇多，“往往不据古词，意为填注”，“又校雠不精”，“亦多混淆，殊非善本”[①]，后有程明善《啸余谱》，然分类为题，标准不严，万树更是言其“触目瑕瘢，通身罅漏”[②]。迨至清代，《词律》及《钦定词谱》[③] 的出现才使此前词谱著作疏漏颇多改观。《词律》特别是《钦定词谱》卷帙浩繁，为词谱之集大成之作。后又有《白香词谱》《有真意斋词谱》等书有意从简便出发制谱。前者多选常用词牌，既可当词谱又可作词选，惜收调过少。后者在自序中已言：“虽不敢谓词坛准的，然于初学者亦不无小补云尔。”[④] 收调亦不过

---

① 永瑢：《四库全书总目》，中华书局1965年版，第1835页。
② 万树：《词律》，上海古籍出版社2013年版，第6页。
③ 王奕清：《钦定词谱》，中国书店1983年版。
④ 马兴荣：《中国词学大词典》，浙江教育出版社1996年版，第473页。

百，亦无注释，仅可略供参考。林大椿《词式》实另辟一路，以“思举最简明之程式，以表现较精确之标准，务期既便初学，并保矩律”，“义取简明及实用，力避高深及繁芜”[①] 为目的，特便于初学者使用。观《词式》全书，不难发现《词式》是有吸收借鉴前人词谱尤对《词律》和《钦定词谱》用力颇深，也在收调之全、体式之简上更有特点。而在诸词谱著作中，《词律》与《钦定词谱》也显然是《词式》编纂的重要文献基础。

二、《词式》导言体现的词学观念

在《词式》的导言中，林大椿认为词之本性在于可和乐而歌，乃“载歌载舞之能事”。一首好词既要有音律的协调，又要求字句的工炼，正所谓“歌作兼善”。当时盛行的歌法字谱是很常见的，但如今失传了。林大椿给出了自己推测性解释：音乐、歌词皆通的人毕竟不是很多，伶工歌者只识句拍，只靠口授传递，文人虽识文字，但不屑于为歌法。因此乐谱没有文字记录在案，只靠口授一代传给一代，其中风险性很大，如果一旦教授之人不在，下又后继无人，歌法很有可能就失传了。今仅存之如张炎《词源》、姜夔《白石歌曲》之旁谱，林大椿认为“仍难合于歌喉”，并且提出一新的思路，即或可从高丽乐书中探求宋词的歌法。

林大椿充分肯定了词这一文学体式区别于诗和曲的独特之处。他在导言中数次提及，“词为文学中具有钜律性之一体”，“词虽导源于诗却自有其独特之本性与立场，非尽受诗与乐府之支配”，“词之本性，原具钜律”，“词之体格，既不类诗，亦不似曲，另是一种之文体”[②]。他认为将词称为“诗余”或者“乐府”实在是牵强的，惟称为“长短句”最符合词的主要特征。

词既是本身具有钜律性的特殊文体，那么虽然如今字谱歌法失传，但是文字尚在，完全可选出格律严谨之作，总结出同一词调的共同规律，虽然不复原有之作，但仍遵循了词的本性，沿用了旧格、旧有之词牌，使词

① 林大椿：《词式》，第5页。
② 林大椿：《词式》，第3页。

的大体系统得以保存，使后代对词的研究得以继续。林大椿重点提到了《词律》及《钦定词谱》。认为《词律》一轨于宋，收调甚多，《钦定词谱》为后起之作，乃“视万树为详”。虽万氏之书失在过于侧重旧谱之纰漏，背违了作律的严整，可林大椿认为当时《啸余》《图谱》的不良方面影响过于深远，万氏此举，可以理解，仍然功劳很大。反观《钦定词谱》，成书于《词律》之后，但成就仍不如《词律》。一方面，林大椿肯定了这些词谱类著作的成果，另一方面，他又有不同观点，认为词其实“间架结构，亦等寻常，按律谐声，原属易事”①，可《词律》和《钦定词谱》二书，虽然“辨析精严，文献俱存”②，但未免有点过于繁复，遂使一般人望而却步，按谱之兴减半。

林大椿也有自己清晰的词史发展演变观念，在词史的发展历程中，他最为推重北宋词坛。他认为词“大成于宋”，“清代复兴”，唐五代则为酝酿阶段，金元时曲兴词衰，明代则晦。从他的描述用词中可窥得一二，他认为唐词发展尚不够完备，“去诗为近”，虽词格已立，又有小令，但“限于赋题本意”，其义“狭而不畅”。至北宋时，“各依旧谱，令翻新声，演为慢词，情词并茂，寓意寄声，尽极能事；其音律之严，炼字之工，蔚若彩霞衬日，倍形佳丽。”③ 对于南宋词，他认为虽然创作者依然很多，可已“疲萎不扬，其作品率柔媚而弛缓”，不复北宋之盛况。于南宋林大椿尤欣赏辛弃疾之作，认为其“振聋发聩，壮气毅力”。元代时曲渐兴，至元末词则“不乖风雅”。至有明一代，“实为中衰之期”，“是为词最混乱时代”。到清时词才有复兴之势，“南北闻风，竞展雄才”，作词者极多，有集四千余家，虽然水平参差不齐，但可看出词况极盛了。

应该说，从词体音乐文学、词与诗曲之别、词调格律及词史发展诸多方面，林大椿虽然没有详细论述，但其词学观念特别是编定词谱的思想理念是十分清晰的，且有独特之处。

---

① 林大椿：《词式》，第3页。
② 林大椿：《词式》，第6页。
③ 林大椿：《词式》，第1页。

三、《词式》的体例和内容

《词式》全书采调其840调，924体，共10卷，前有总目及目录，后带有附录。每卷调数不等，按字数长短为顺序，自第一卷《竹枝》14字起至末卷《莺啼序》240字结束。所采词作时间上至唐词，下以元人创作为结。

《词式》主要从源流、宫调、名解、种类、别名、注释等方面入手，去进行词调的分析及说明，以卷八《西平乐》一词为例，《西平乐》调名下注“源流”为：仄韵者始自柳永，平韵者始自周邦彦；“宫调”注：柳永周邦彦词均注小石调；“种类”注：有平韵仄韵两体；“名解”注：后汉书注曰，平乐观名，在城之西——见周邦彦片玉集注；“别名”注：一作西平乐慢；仄韵体注释为：此调押仄声韵者，以此词为正体；平韵体“注释”为：此调押平声韵者，以此词为正体。但并不是每一调都同时包括这六点，有些词调源流不详，或者没有宫调，不分种类，没有注释，等等。关于词调的句、豆、韵及平仄，一律用符号而不是文字标出，如句标为。，豆标为、，韵标为᠄，可平声标为△，可仄声标为▲。句豆韵标词右侧，平仄标词左侧。

《词式》引用的资料是相当广泛的，很多来源于此前校勘词集的文献积累。仅从源流、名解、别名等方面，为“藉明沿草”（《词式》），给出的来源便有：唐教坊曲名，《词律》《钦定词谱》《碧鸡漫志》《乐府诗集》《乐府杂录》《复斋漫录》《乐府指迷》《花间集》《尊前集》《宋史·乐志》《绝妙词选》《冷斋夜话》《武林旧事》《古今词话》《逃禅词》《珠玉词》《东堂词》《东浦词》《渭南词》《竹山词》《圣求词》《友古词》《欧阳修近体乐府》《东坡乐府》《惜香乐府》《晁补之琴趣外篇》《梅苑》《复雅歌词》《草堂诗余》《梦溪笔谈》《花草粹编》《文献通考》等。此外是自度曲的也列举了出来：姜夔自度曲、周密自度曲、吴文英自度曲、张炎自度曲、赵以夫自度曲、冯艾子自度曲、元好问自度曲、秦观自度曲、张先自度曲、陈允平自度曲等。宫调出处则有《金奁集》《碧鸡漫志》《宋

史·乐志》《中原音韵》《太平乐府》《太和正音谱》等书，其他很多都是一些精通音律的词人自己注的宫调。例词最后的注释则大部分来自林大椿自己的观点，或者沿自《词律》和《钦定词谱》。

四、《词式》与《词律》《钦定词谱》比较分析

《词式》体例与前人词谱相比，有不同处，亦有相似处。以下试与《词律》和《钦定词谱》比较。

在选用例词方面，《词式》与《钦定词谱》很相近，均以创始作品和只存一首的作品为主。但也有一些特殊情况，如《西江月》一词，虽以欧阳炯为始，但以柳永词为正体，理由为："此调虽始于南唐欧阳炯，但欧词前后段两起句，俱叶仄韵。宋人依欧体填者绝少，故改采柳永也。"[①]《惜秋华》一词以吴文英为始，共五首，但《词式》并未五首均录，理由为："句读韵脚互有参差，然亦大同小异，兹采一首以为式。"[②]《看花回》较早见于黄庭坚，但以周邦彦词为正体，因"黄词不若周词之句拍整齐，音韵谐婉，故采以为式"[③]。《水龙吟》则直接依《钦定词谱》采苏轼及秦观两词为式，因"此调句读，各家所填，最为不齐，互有参差"[④]。而郑意娘《胜州令》只一首，虽然"用韵太杂，究非名作"，可以不录此调，但林大椿认为"惟如此长调，颇不易得"，遂"姑录以备一体耳"[⑤]。这样的例子在《词式》中还有很多，这种"备体"的词谱功能与《钦定词谱》的制谱理念也很相似。

还有另一类情况，《词式》与《词律》的某些制谱理念相类，如因偷声减字，或因一二字数之差《钦定词谱》列"又一体"的，均不录，只有确定是此调的另一体又比较常见的才会录入。如《山花子》一词，此调为《浣溪沙》之别体，因"前后两结多三字，破七字为十字，移其韵于结句，

① 林大椿：《词式》，第106页。
② 林大椿：《词式》，第294页。
③ 林大椿：《词式》，第403页。
④ 林大椿：《词式》，第421页。
⑤ 林大椿：《词式》，第555页。

故名摊破"①，录此一体。《转调踏莎行》以陈亮词为正体，此调从《踏莎行》添字，"乃将原词摊破句法，添入衬字，转换宫调，自成新声。"②

在具体内容方面《词式》对二书的观点进行了大量征引，甚至在源流、名解、别名、宫调中也有引用。如《醉妆词》一词在最后注释中便引用了《词律》的观点，"者边，即俗语这边也，这，禅书多作者字"③，标注了见万树《词律》。《舞马词》注释亦引自《词律》，其他诸如《江城子》又一体注释、《采桑子》源流、《烛影摇红》源流、《恋秀衾》注释、《别怨》名解、《簇水》注释、《宴春台慢》又一体注释、《倒垂杨》别名、《金盏倒垂莲》名解等均引用了《词律》的观点。《词式》对《钦定词谱》的引用亦为数不少，如《解红》源流、《柳枝》注释、《平湖乐》注释、《采桑子》源流、《减字木兰花》注释、《双韵子》名解、《导引》的源流与注释、《金错刀》名解、《南乡一剪梅》的名解与注释、《木兰花》宫调、《秋蕊香》别名、《苏幕遮》源流、《青玉案》名解、《风入松》源流、《法曲献仙音》别名、《洞仙歌》宫调等俱引用了《钦定词谱》的观点。还有一种情况是在一个词调中同时征引了二书的内容，如《四犯剪梅花》的名解均引用了二书的观点，《抛球乐》《无闷》《哨遍》等词调也都同时引用了二书的观点。

同时《词式》中也多有与《词律》《钦定词谱》二书意见不同的地方，有对作者是谁意见不同处，有些则是词名、字数等处。如《曲游春》一词，林大椿认为作者为施岳，而因周密曾为《曲游春》作题，《钦定词谱》便定周密为词作者，林大椿直接云："非也。"《月中仙》一词，《词律》和《钦定词谱》均作《月中桂》，而林大椿参见赵彦端《介庵琴趣外篇》，校对后改正为《月中仙》，与二书词名不同。《绕池游慢》为韩淲所作，据其《间泉诗余》，林大椿认为"约同赋"，因此他认为"《钦定词谱》谓是韩淲自度腔，实误"④，对《慢卷䌷》一词，万树《词律》云：

---

① 林大椿：《词式》，第 84 页。
② 林大椿：《词式》，第 185 页。
③ 林大椿：《词式》，第 5 页。
④ 林大椿：《词式》，第 465 页。

"题名卷绸，无义理，绸字恐是袖字之误，惟宋人李甲有词一首与此同。"[①]对于万树的这段话，林大椿认为乃"亦出私测耳"，他的观点是"或作《卷绸慢》，后人误以慢字冠首，然无可校正，阙疑可也。"[②]《长寿乐》一词，林大椿根据柳永《乐章集》，认为字数有130字，柳永收此词二首，虽然二首宫调不同，但字数是相同的。而《钦定词谱》所收其中一首却只有83字，对此，林大椿又校对了《乐章集》，得出的结论是："词谱所收之83字，尚缺30字，遗漏未录，并非柳永果有83字体之《长寿乐》也。"[③] 对于《梅花引》究竟有几体的问题，林大椿认为只有114字体，但《词律》与《钦定词谱》却谓有两体，一是57字体、二是114字体。林大椿认为二书只是录了不完整的前半阕，对此，他专门校对了《中州乐府》与《东山乐府》，"可以证明，《词律》及《词谱》之误。"[④]

《词式》一书，从全书编纂情况来看，是符合林大椿的自序初衷的。综观全书，几乎没有繁复、厚重、晦涩难解之处，简单实用，一目了然，从目录到选词都是如此，没有多余的笔墨。调谱只选用一首具有代表性的词为例，特殊情况除外。在源流方面则稍加解释，词调后的注释亦围绕本调本词，有略长的注释，有简短的注释，有的没有注释，但均不赘述，不言本词以外的问题。句、豆、韵、平仄亦不类《词律》以文字标出，而全部采用符号，也醒目明了。

---

① 林大椿：《词式》，第508页。
② 林大椿：《词式》，第508页。
③ 林大椿：《词式》，第516页。
④ 林大椿：《词式》，第521页。

龙榆生《唐宋词格律》与《唐宋名家词选》所识词格差异

陶原珂

（广东省社会科学界联合会）

内容提要：本研究通过考察龙榆生先生所编选唐宋名家词作及其编撰唐宋词格律，比对他从不同视角做出的词作筛选结果，并且跟踪他所编选的近三百年名家词所用格律，观察词的格律正变与发展取向。文中通过相同词牌的名家词作与其定格的具体比较，指出存在可能未善的定格和值得补充的常用词牌。

关键词：唐宋词　名家　格律　异格　词牌

龙榆生编撰的《唐宋名家词选》有"后记"，标注为1955年1月6日写于上海；而其所编撰《唐宋词格律》原名《唐宋词定格》，则为龙先生在大学期间授课的讲义，1978年3月由上海古籍出版社出版。这两部著作，分别体现了龙先生从实践和规范两个层面对唐宋词作与格律的认识。因此，比对解读两书所标识词格间的差异，便于探视他对词格整理和认识的细微辨难之处。

如表I所示，由左栏到右栏，相异情况依《唐宋名家词选》[①] 所编选词作的次序排列。

---

① 龙榆生编撰：《唐宋名家词选》，商务印书馆香港分馆，1953年版。

表 I	唐宋名家词选	唐宋词格律	唐宋名家词选		唐宋词格律
词牌	作者	相异情况	词牌	作者	相异情况
三台词	唐/韦应物	阙	薄倖·艳真	宋/贺 铸	阙
竹枝	唐/刘禹锡	阙	伴云来·烟络	宋/贺 铸	天香
杨柳枝	唐/刘禹锡	阙	拥鼻吟·别酒	宋/贺 铸	（吴音子）阙
浪淘沙·汴水	唐/刘禹锡	异格	减字浣溪沙·林	宋/贺 铸	浣溪沙
南歌子·二首	唐/温庭筠	异格	小梅花·思前	宋/贺 铸	阙
浪淘沙·二首	唐/皇甫松	代表而异格	天门谣·牛渚	宋/贺 铸	阙
浣溪沙·金翡	唐/韦 庄	异格异名	黄莺儿·南园	宋/晁补之	字句异格
清平乐·野花	唐/韦 庄	后片异格	梁州令叠韵·田	宋/晁补之	阙
天仙子·二首	唐/韦 庄	异格	盐角儿·开时	宋/晁补之	阙
思帝乡·春日	唐/韦 庄	阙	倦寻芳·露晞	宋/王 雱	阙
女冠子·二首	唐/韦 庄	阙	鸭头绿·晚云	宋/晁端礼	阙
望江怨·东风	唐/牛 峤	阙	乌夜啼·楼上	宋/赵令畤	异格
醉花间·休相	唐/毛文锡	后片异格	汉宫春·潇洒	宋/晁冲之	字句异格
应天长·平江	唐/毛文锡	阙	庆清朝慢·调雨	宋/王 观	阙
生查子·春山	唐/牛希济	字句异格	一落索·正是	宋/舒 亶	阙
献衷心·见好	唐/欧阳炯	阙	惜分飞·泪湿	宋/毛 滂	阙
虞美人·深闺	前蜀/顾 夐	字句异格	卖花声·木叶	宋/张舜民	浪淘沙/异格
河传·棹举	前蜀/顾 夐	后片异格	诉衷情·二首	宋/僧 挥	字句异格
诉衷情·永夜	前蜀/顾 夐	字句异格	夏云峰·天阔	宋/僧 挥	阙
醉公子·二首	前蜀/顾 夐	阙	谢池春·残寒	宋/李之仪	阙
八拍蛮·愁锁	后蜀/阎 选	阙	瑞龙吟·章台	宋/周邦彦	阙
菩萨蛮·陇云	前蜀/尹 鹗	前后句异格	隔浦莲近拍·新	宋/周邦彦	阙
渔歌子·二首	蜀/李 珣	字句异格	花犯·粉墙	宋/周邦彦	阙
河传·去去	蜀/李 珣	字句异格	大酺·对宿	宋/周邦彦	阙
酒泉子·空碛	唐/孙光宪	异格	解连环·怨怀	宋/周邦彦	阙

表Ⅰ	唐宋名家词选	唐宋词格律	唐宋名家词选		唐宋词格律
谒金门·留不	唐/孙光宪	后片句异格	关河令·秋阴	宋/周邦彦	阙
渔歌子·泛流	唐/孙光宪	字句异格	解语花·风销	宋/周邦彦	阙
酒泉子·芳草	辽/冯延巳	字句异格	过秦楼·水浴	宋/周邦彦	阙
长命女·春日	辽/冯延巳	阙	氐州第一·波落	宋/周邦彦	阙
喜迁莺·宿莺	辽/冯延巳	异格	尉迟杯·隋隄	宋/周邦彦	阙
三台令·春色	辽/冯延巳	阙	诉衷情·一鞭	宋/万俟咏	字句异格
一斛珠·晓妆	宋/李　煜	阙	忆少年·陇云	宋/万俟咏	后片字句异格
破阵子·四十	宋/李　煜	结句异格	忆少年·年时	宋/曹　组	后片字句异格
阳关引·塞草	宋/寇　准	阙	品令·乍寂	宋/曹　组	阙
醉垂鞭·双蝶	宋/张　先	阙	青玉案·碧山	宋/曹　组	后片字句异格
谢时春慢·缭墙	宋/张　先	阙	帝台春·芳草	宋/李　甲	阙
江南柳·隋堤	宋/张　先	阙	南浦·风悲	宋/鲁逸仲	阙
一丛花令·伤高	宋/张　先	阙	烛影摇红·霭霭	宋/廖世美	异格
千秋岁·数声	宋/张　先	异格	永遇乐·落日	宋/李清照	字句异格
惜琼花·汀蘋	宋/张　先	阙	醉思仙·晚霞	宋/孙道绚	阙
青门引·乍暖	宋/张　先	阙	满江红·春水	宋/张元幹	断句异
清商怨·关河	宋/晏　殊	阙	兰陵王·卷珠	宋/张元幹	异格
诉衷情·芙蓉	宋/晏　殊	字句异格	八声甘州·故都	宋/叶梦得	字句异格
玉楼春·东城	宋/宋　祁	阙	水龙吟·放船	宋/朱敦儒	字句异格
瑞鹧鸪·楚王	宋/欧阳修	阙	诉衷情·当年	宋/陆　游	字句异格
风箫吟·锁离	宋/韩　缜	阙	谢池春·壮岁	宋/陆　游	阙
甘草子·秋暮	宋/柳　永	阙	醉落魄·栖乌	宋/范成大	阙
佳人醉·暮景	宋/柳　永	阙	霜天晓角·晚晴	宋/范成大	字句异格
婆罗门令·昨宵	宋/柳　永	阙	丑奴儿·千峰	宋/辛弃疾	阙
诉衷情近·雨晴	宋/柳　永	阙	祝英台令·宝钗	宋/辛弃疾	祝英台近
竹马子·登孤	宋/柳　永	阙	水龙吟·听兮	宋/辛弃疾	衬字异格

表Ⅰ	唐宋名家词选	唐宋词格律	唐宋名家词选		唐宋词格律
迷神引·一叶	宋/柳　永	阙	念奴娇·危楼	宋/陈　亮	字句异格
忆帝京·薄衾	宋/柳　永	阙	江梅引·人间	宋/姜　夔	阙
安公子·远岸	宋/柳　永	阙	庆宫春·双桨	宋/姜　夔	阙
倾杯·鹜落	宋/柳　永	阙	一萼红·古城	宋/姜　夔	阙
归田乐·试把	宋/晏几道	阙	念奴娇·闹红	宋/姜　夔	字句异格
六幺令·绿阴	宋/晏几道	阙	琵琶仙·双桨	宋/姜　夔	阙
御街行·街南	宋/晏几道	字句异格	探春慢·衰草	宋/姜　夔	阙
少年游·离多	宋/晏几道	字句异格	八归·芳莲	宋/姜　夔	阙
留春令·画屏	宋/晏几道	阙	凄凉犯·绿杨	宋/姜　夔	阙
思远人·红叶	宋/晏几道	阙	湘月·五湖	宋/姜　夔	念奴娇/异格
碧牡丹·翠袖	宋/晏几道	阙	绮罗香·做冷	宋/史达祖	阙
阳关曲·暮云	宋/苏　轼	阙	三姝媚·烟光	宋/史达祖	阙
贺新郎·乳燕	宋/苏　轼	字句异格	齐天乐·西风	宋/史达祖	异格
念奴娇·断虹	宋/黄庭坚	字句异格	秋霁·江水	宋/史达祖	阙
水调歌头·瑶草	宋/黄庭坚	四处异格	菩萨蛮·山亭	宋/朱淑真	前后句异格
醉蓬莱·对朝	宋/黄庭坚	八处异格	沁园春·何处	宋/刘克庄	四处异格
谒金门·山又	宋/黄庭坚	五处异格	满江红·金甲	宋/刘克庄	字句异格
千秋岁·苑边	宋/黄庭坚	七处异格	水龙吟·平生	宋/刘克庄	前后句异格
诉衷情·小桃	宋/黄庭坚	字句异格	风入松·归鞍	宋/刘克庄	字句异格
望海潮·梅英	宋/黄庭坚	末二句字异格	霜天晓角·骑台	宋/刘辰翁	三处异格
水龙吟·小楼	宋/秦　观	末三句字异格	山花子·东风	宋/刘辰翁	摊破浣溪沙/异
江城子·西城	宋/秦　观	字句异格	八声甘州·看飘	宋/刘辰翁	四处异格
秋蕊香·帘幕	宋/张　耒	阙	永遇乐·璧月	宋/刘辰翁	异格
风流子·木叶	宋/张　耒	阙	沁园春·春汝	宋/刘辰翁	四处异格
半死桐·重过	宋/贺　铸	阙	摸鱼儿·怎知	宋/刘辰翁	字句异格
杵声齐·砧面	宋/贺　铸	阙	声声慢·黄花	宋/蒋　捷	字句异格

表 I	唐宋名家词选	唐宋词格律	唐宋名家词选		唐宋词格律
望书归·边堠	宋/贺　铸	阙	燕归梁·我梦	宋/蒋　捷	阙
梦江南·九曲	宋/贺　铸	字句异格	曲游春·禁苑	宋/周　密	阙
愁风月·风清	宋贺　铸	阙	夷则商国香慢·玉	宋/周　密	阙
陌上郎·西津	宋/贺　铸	阙	献仙音·松雪	宋/周　密	阙
芳心苦·杨柳	宋/贺　铸	阙	无闷·阴积	宋/王沂孙	阙
掩萧斋·落日	宋/贺　铸	阙	酹江月·水天	宋/文天祥	念奴娇/字句异
行路难·缚虎	宋/贺　铸	阙	满江红·燕子	宋/文天祥	五处异格
凌歊·控沧	宋/贺　铸	铜人捧露盘引	甘州·记玉	宋/张　炎	阙
独倚楼·上东	宋/贺　铸	更漏子	解连环·楚江	宋/张　炎	阙
台城游·南国	宋/贺　铸	水调歌头	月下笛·万里	宋/张　炎	阙
宛溪柳·梦云	宋/贺　铸	（六么令）阙	声声慢·烟堤	宋/张　炎	字句异格
横塘路·凌波	宋/贺　铸	青玉案	梅子黄时雨·流水	宋/张　炎	阙
人南渡·兰芷	宋/贺　铸	（感皇恩）阙	长亭怨·望花	宋/张　炎	阙

由于《唐宋名家词选》收编的都是龙榆生认可的唐宋名家词，这些词作已达到他认为有值得保存和欣赏的价值标准，因此，表 I 所示两著收录唐宋词的异格情况，便反映出了这些名家好词与龙先生所希望词格规范发展的愿望之间还存在着差距的价值判断。

单单从数量来看，《唐宋词格律》收录词牌 259 个（包括被认为同格词牌的“又名”）；《唐宋名家词选》所录词人 94 家，词作共 708 首，涉及词牌 240 个，表 I 中标“阙”的 101 个词牌（约占 39%）不见于《唐宋词格律》；收在《唐宋名家词选》的作品并且为《唐宋词格律》厘定的词牌，有 73 个（占总数 30%）不同于龙先生认定的词格（二处以下异格不算在此数内）。其中取舍出入如此之大，让我们感觉到有做一番考究以求获得进一步认识的必要。

一、不被《唐宋词格律》所收录词牌的名家词

从词作构成的形态、词牌对词作的影响和后来词人接受这两个方面来

分析，不被《唐宋词格律》收录的《唐宋名家词选》所用101个词牌的作品，可以大体分为三类。

（一）由纯七言句或纯六言句组合构成的词，其词格没有录入《唐宋词格律》的，如《竹枝》（七言4句）、《杨柳枝》（七言4句）、《八拍蛮》（七言4句）、《瑞鹧鸪》（七言8句）、《三台词》（六言4句）。

纯七言句组合的词，只有《浪淘沙》词牌三种格式中的七言绝句式列出了仄起格式：

+ ｜ — — + ｜ —（韵） + — + ｜ ｜ — —（韵） + — + ｜ + — ｜（句） + ｜ — — ｜ ｜ —（韵）

而附注说，"亦有用平起者，与七绝平起式全同"①，可能因此之故而没有列示七言绝句式《浪淘沙》的平起式。根据这个附注来判断，可能也是同样的原因，其他几个纯七言句构成的词牌不收入《唐宋词格律》。

然而，整齐的五言句组合构成的词，则列入《唐宋词格律》中，如《生查子》（五言8句）。而六言句构成的诗是较少见的，因此，以纯六言句组成的《三台词》②，词体端正雅洁，其词格似有录入该著的理由。

（二）词牌较偏、字面不好理解者不入《唐宋词格律》之列，如阎选《八拍蛮·愁锁》、柳永《竹马子·登孤》、晏几道《六么令·绿阴》、晁端礼《鸭头绿·晚云》、晁补之《盐角儿·开时》、周密《夷则商国香慢·玉润》、贺铸《掩萧斋·落日》《半死桐·重过》、晁补之《迷神引·黯黯》、舒亶《一落索·正是》等等。虽然大多是名家用过的词牌，但是，这里检出的前7个词牌名称指涉较为具体的情景或事物，为词人难得一遇的场景；而后3个词牌名称，则明显指涉较为消极的事物情景或情感意绪。虽然说词牌与词作内容早已疏隔，但是词牌作为词格代码的语词符号本身依然是自带有某种构词理据义的，对词牌的选择意趣多少潜在着语义暗示性的影响作用，如此看来，《唐宋词格律》对词牌的取舍是持有字面语义

① 龙榆生：《唐宋词格律》，上海古籍出版社1978年版，第5页。

② 韦应物：《三台词》："冰泮寒流塘始绿，雨余百草皆生。朝来门閤无事，晚下高斋有情。"见《唐宋名家词选》，（香港）商务书局1953年版，第4页。

审夺的积极意图的。

从二字词牌取舍的简单统计，也可以看出其词牌的选定有考虑字面意境的取向。《唐宋名家词选》使用的二字词牌有19个，即刘禹锡《竹枝》、顾敻《河传》、贺铸《薄幸》《凌歊》、柳永《倾怀》《戚氏》、周邦彦《六丑》《花犯》《大酺》《西河》、曹组《品令》、鲁逸中《南浦》、姜夔《八归》《暗香》《疏影》《湘月》、史达祖《秋霁》、王沂孙《无闷》、张炎《甘州》等，其中列入《唐宋词格律》的二字词牌只有《戚氏》《河传》《六丑》《西河》《暗香》《疏影》《湘月》等7个，不足37%，比总录取率58%明显低了许多，而且所录用者的字面义除"戚氏、六丑"外，其他都是有某种情景意念的，足以证明其词牌取舍带有某种取意倾向。

（三）后世续用而未见《唐宋词格律》收录的词牌格律，则较难揣测舍取原因。如晏几道《留春令 · 画屏》、张耒《风流子 · 木叶》、周邦彦《大酺 · 对宿》《解连环 · 怨怀》《尉迟杯 · 隋堤》、鲁逸仲《南浦 · 风悲》、范成大《醉落魄 · 栖乌》、姜夔《琵琶仙 · 双桨》、史达祖《绮罗香 · 做冷》《三姝媚 · 烟光》、张炎《甘州 · 记玉》《解连环 · 楚江》《月下笛 · 万里》《长亭怨 · 望花》、贺铸《薄倖 · 艳真》，这些词牌格律在龙榆生选编的《近三百年名家词选》[①] 中可以看到有名家以同样的词牌续作。特别是《玉楼春》，在《唐宋名家词选》就录有欧阳修《玉楼春》四首、晏几道《玉楼春 · 东风》、周邦彦《玉楼春 · 桃溪》、刘克庄《玉楼春 · 年年》、吴文英《玉楼春 · 茸茸》等众多名家的同词牌作品，《近三百年名家词选》中也选有多首同词牌词作，但是《玉楼春》这个词牌却没有被列入《唐宋词格律》，让人感觉实为漏收之故。

从以上三点来看，《唐宋词格律》对词牌的选录既有积极取舍的一面，但是也存在可能无意疏漏之处。

二、与《唐宋词格律》所定词格相异的名家词

深入一层来看，《唐宋词格律》所定词格与《唐宋名家词选》的词格

① 龙榆生编选：《近三百年名家词选》，上海古典文学出版社1956年版。

差异，更表现在同一词牌具体词作的格律上。为了把词格差异与词作的临时破格区别开来，表Ⅰ列出的异格只是记录了与龙先生所定词格有超过三处格律差异的情况[①]，特别注意规律性的差异。其格律差异的具体归类分析如下。

（一）局部句片的差异。这里列举的是，与《唐宋词格律》所厘定同一词牌的词格相比较，《唐宋名家词选》所选词作在局部句子格律或上下片表现出来的异格情况。

单个句子格律与《唐宋词格律》有差异的，如尹鹗《菩萨蛮·陇云》前后句异格，李昱《破阵子·四十》后句异格，朱淑贞《菩萨蛮·山亭》前后句异格，刘克庄《水龙吟·平生》前后句异格。其中的异格表现往往是在有常用字词选用的语境下出现的。

词作半片格律与《唐宋词格律》有差异的，如韦庄《清平乐·野花》、毛文锡《醉花间·休相》、顾敻《河传·棹举》、孙光宪《谒金门·留不》等，都只是半片呈现出与《唐宋词格律》的定格有出入。

字句异格的情况表现为结句不同而断句字数不一的，如牛希济《生查子·春山》、顾敻《虞美人·深闺》《诉衷情·永夜》、李珣《渔歌子·二首》《河传·去去》、孙光宪《渔歌子·泛流》、冯延巳《酒泉子·芳草》、晏殊《诉衷情·芙蓉》、晏几道《御街行·街南》《少年游·离多》、苏轼《贺新郎·乳燕》、黄庭坚《念奴娇·断虹》《诉衷情·小桃》、秦观《江城子·西城》、贺铸《梦江南·九曲》、晁补之《黄莺儿·南园》、晁冲之《汉宫春·潇洒》、僧挥《诉衷情·二首》、万俟咏《诉衷情·一鞭》《忆少年·陇云》、曹组《忆少年·年时》《青玉案·碧山》、叶梦得《八声甘州·故都》、朱敦儒《水龙吟·放船》、陆游《诉衷情·当年》、范成大《霜天晓角·晚晴》、陈亮《念奴娇·危楼》、姜夔《念奴娇·闹红》、刘克庄《满江红·金甲》《风入松·归鞍》、刘辰翁《摸鱼儿·怎知》、文天祥《酹江月·水天》、蒋捷《声声慢·黄花》、张炎《声声慢·烟堤》等，

① 如有二处差异的李之仪《忆秦娥·清溪》、曹组《如梦令·门外》、蒋捷《虞美人·少年》等，以及只有一处异格的，不在表Ⅰ列出。

都存在句子长短或断句不同于《唐宋词格律》所厘定同词牌的格式。其中，尤其是《诉衷情》和《念奴娇》集合了多位名家词作，都不同于《唐宋词格律》所厘定的格律，笔者以为有理据另立别格。

（二）整体格律差异，则是全词大多数句子表现出格律差异的情况。如刘禹锡《浪淘沙·汴水》、温庭筠《南歌子·二首》、黄甫松《浪淘沙·二首》、韦庄《浣溪沙·金翡》、冯延巳《喜迁莺·宿莺》、张先《千秋岁·数声》、赵令畤《乌夜啼·楼上》、张舜民《卖花声·木叶》、张元幹《兰陵王·卷珠》、姜夔《湘月·五湖》、刘辰翁《山花子·东风》等等，应作别格处理。特别是刘禹锡《浪淘沙·汴水》和黄甫松的二首《浪淘沙》格律一致，而不同于《唐宋词格律》所定《浪淘沙》的格律，明显表现出有另立别格的资格。表I中单独标示为“异格”的，是有8处以上异格的情况，都属于整体格律差异的范围。

三、关于待定词格情况的讨论

从本文前两部分的考察情况可以判断，《唐宋名家词选》中尚有若干唐宋名家所用相同词牌不被编入《唐宋词格律》的，除了上述《玉楼春》之外，还有《蝴蝶儿》《应天长》《女冠子》《三姝媚》《一萼红》《庆宫春》《风流子》《思帝乡》等，或可以看作唐宋时期常用词牌而补入《唐宋词格律》的已定格律之中。然而，从龙榆生先生的著述年谱来看①，他的《唐宋词格律》还是有着深厚学术积累基础的，他是在20世纪30—50年代选编和研究唐宋名家词作以及近三百年名家词作的基础上编撰成此书的。没有这个坚实的基本定格为基础，我们进一步的整理便难以为继。

如表I所列示的，3处以下异格的现象，或许都可以认为是词人临时的破格，但是，如果没有一个定格做为对比项，有着4—8处异格的现象就很难判断属于另格（或变格）还是破格了。即便我们设定存在8处以上异格的现象就看作另一格，而根据龙先生《唐宋词格律》的定格例证方式，也还需要从大量的唐宋词作中找出按同样格律创作的若干词作，才不至于

① 张晖：《龙榆生先生年谱》，学林出版社2001年版，第248－257页。

以孤证定格。

如此看来，尽管《唐宋词格律》在变格方面还存在许多可以补充的空间，却不失为学习唐宋词格律时可以依赖的一般通用工具书。而其中有待实证支持的定格，或许主要在于词牌正名之下所列举的“又名”方面，需要更深入的梳理。

按本文做的比对结果来看，如表I所示，贺铸《凌歊·控沧》词牌下标有“铜人捧露盘引”，《唐宋词格律》所收《金人捧露盘》词牌下所列“又名”之一与此相同，而且格律一致，却没有提及“凌歊”词牌。

又如《浪淘沙》词牌在《唐宋词格律》定有三格，又名“卖花声”，而《唐宋名家词选》所载张舜民《卖花声·木叶》和《近三百年名家词选》所载朱彝尊《卖花声·雨花台》，都只符合其中的第二格，可能“卖花声”与“浪淘沙”所含词格并不是全同的“又名”关系。另如辛弃疾《祝英台令·宝钗》其实与《唐宋词格律》所厘定《祝英台近》的格律相合，故“祝英台令”拟可补为《祝英台近》词牌的“又名”。

再如《唐宋词格律》厘定的《摊破浣溪沙》词牌有“又名”《山花子》，而《唐宋名家词选》所录刘辰翁《山花子·东风》的上片与其定格不相合。另如《唐宋词格律》的《念奴娇》词牌有《百字令》《酹江月》《大江东去》《壶中天》《湘月》5个“又名”，但是所厘定的3个格都与《唐宋名家词选》所载姜夔《湘月·五湖》不合，用韵平仄相异，3个格与文天祥《酹江月·水天》也存在字句上的异格，等等。

如此可见，《唐宋词格律》在“又名”这个层面上厘定的格律，所隐藏实际上未能定格的情况更为复杂，有待进一步厘定。

《北宋词谱》凡例与例谱

田玉琪

（河北大学文学院）

内容提要： 北宋词调是唐宋词史上词调产生与发展的繁荣期，价值极高。作为“凡例”，本文主要分条述及《北宋词谱》编纂在全面考察两宋、金元相关词作的前提下，对诸如词调正体、别体之确立与顺序、声情考察、字声运用、句拍辨析等方面确立的标准，及在正体、别体的确立中展示词调体式发生、发展及演变的历史轨迹之编撰目的与方法。

关键词： 词谱　北宋　句拍　字声

一、“词谱”之作，由来已久，宋人亦有“词谱”，或以乐曲、或以前人词作为“谱”。词乐失传之后，以前人词作即字、句、韵为创作依据为“谱”便成必然，明清至今“词谱”著述一直相当盛行。词谱之编撰，首先当考虑如何处理词调的排序。以往词谱对词调编排，或以内容类编，如《诗余图谱》，或以字之多少排列，如《词律》（清人万树编撰，上海古籍出版社 1984 年影印）《词谱》（清人陈廷敬、王奕清等人编撰，中国书店 1983 年影印）诸书，今人或又以用韵方式不同排列者，等等，虽各有特点，但时代、作者往往混杂，不见词调、词体发生变化之顺序。惟清人秦巘《词系》（北京师范大学出版社 1996 年出版）依时代、作者编列，而该书缺失尚多。今依秦氏《词系》之例，依时代、作者之序，编撰北宋词调之谱。以词调始见或最早见于作者之先后为序，主要以拙著《词调史研

究》（人民出版社2012年出版）后列《北宋词调》相关考述为前期基础，编列该调正体与别体（又一体）。词人所隶词调首列有编年可考者，次列无编年者。编年主要参考夏承焘《唐宋词人年谱》（《夏承焘集》第一册，浙江古籍出版社、浙江教育出版社1997年版）、《唐宋词汇评》（吴熊和主编，浙江教育出版社2006年版）及时贤于两宋词集校注编年等书（见后列）并附注。词调始创（或始见）作者附小传，扼要介绍其生平（主要参考王兆鹏、刘尊明主编《宋词大词典》，凤凰出版社2003年版，正文不再另注）特别是创调、用调的基本情况。此名《北宋词谱》，因词调创作今首见于北宋，而其正体、别体（又一体）则参照两宋金元现存全部词作而编撰，所列体式试图对两宋金元全部创作给予说明，展示每一词调体式发生、发展、变化的基本轨迹。部分孤调略参明清时人一二词作，但只于注释中说明或列出词作，调式中不再标注可平可仄。

二、作者小传之后，每一词调，有“调释”“体略”“图谱”“注释”四个部分。“调释”只于每一词调之首作一总体说明，主要对该调来源、宫调、句法特征及声情、题材、代表词人等情况进行辨析说明。“体略”简明指出该调体式的宫调、字数、句拍和用韵情况。“图谱”有例词和平仄符号标注，凡正体皆注明可平可仄之处，“又一体”则只于特别句法中注明，他处通常不再标注可平可仄。“注释”部分对词调的正体、又一体字句、声韵等方面进行辨析说明。凡“正体”皆详注，“又一体”视情况或详或略。前人词谱特别是《词律》《词谱》《词系》及今人词谱如《中华词律词典》（潘慎、秋枫总编撰，吉林人民出版社2005年版）、《词牌格律》（羊基广编撰，巴蜀书社2008年出版）亦于注释部分引用说明，以供读者参考。而如《词律》等书因所采例词殊非善本，于词作异文议论分析虽多，于词律无涉，通常不再涉及。

三、词调如非孤调或仅存数首者，通常皆有“正体”、别体（“又一体”）。所谓“正体”就是在同调众多体式当中，作者使用最多也即最流行的词调体式，“又一体”则是与“正体”相比在字数、句拍、声韵等方面大同小异的词调体式。“正体”与“又一体”是明清词人在词谱编撰中总结出来的词调体式概念，基本符合唐宋词人的创作情况。本编所列词调体

式，无论“正体”“又一体”，虽参校《词律》《词谱》等书，但首先均在对现存两宋金元词人创作全面比对、核校下完成。所选例词往往与《词律》《词谱》不同，非有意不同，实据词人创作具体情况而定。于每调先列始词或今见较早词作，如果该词于字句、声韵、声情已经协和无差，后人竞相仿效，便为正体，反之，则虽为始词亦不为正体。如《喜迁莺》最早见蔡挺词，《贺新郎》最早见苏轼词，然二人词作声律与后人创作多有差异，虽为始词，不作正体。如该调始词或早期词作不为正体，则正体之例词亦按时代先后顺序选择较早完善词作，亦不随意选择，如《祝英台近》词调，依《全宋词》顺序作者依次是：王琪、苏轼、吴淑姬、张元干、吕渭老、曹勋、曾协、赵彦端……综合多个方面，曾协词最为声律齐整，声情题材亦无差病，后之宋人词作，与曾协相同者最多，故此调以此词为正体。同样，“又一体”亦按作者先后顺序排列，庶见词调体式发展演进之变化规律。如《绛都春》调，以丁仙现词为正体，又依时代顺序分别为毛滂词、《梅苑》无名氏词、刘镇词和陈允平词四个“又一体”，且扼要说明不同体式间的差异与联系。如若某调不能确定为始见或最早见于某作者，即该调又见于同时代不同作者，则通常以《全宋词》作品排列为序，但同时必说明该调又见于同时代某某。凡仅见于无名氏的新词调如《高丽史・乐志》《梅苑》等书所载，则一律列于最后，统一介绍辨析。“正体”与“又一体”又往往有因用韵或句拍不同而区别者，为不致混乱，仍依《词谱》体例，以类列法而依时代顺序说明，如《水龙吟》正体以起句六字、七字者分为二体，起句六字者先统一列出，后者再统一列出，再如《声声慢》词调，有平韵、仄韵两体，亦分别按时代顺序先后列出。

四、词调有同名异调，有异名同调。以往词谱对同名异调编排，大致以类列法处理，即凡同名者编为一处，不论是否同调，用万树之语为“无重名误认、前后翻检之劳”，《词谱》虽于《词律》略有变化，但大体相同，如柳永《祭天神》二词，一为八十四字中吕调，一为八十五字歇指调，迥然不同，但“因调名同，故为类列”。今人词谱如《中华词律词典》《词牌格律》诸书亦多沿用此法。而对异名同调的编排，则主要有两种方法，一是《词律》《词谱》用归纳法置于一处，特别是《词谱》兼考异名

缘由。二是凡调名不同者即使为同调，亦分列他处，如《中华词律词典》《词牌格律》诸书，于不同分列之处再进行解释分析。以上编排各有特点、优长。今既以词调系词人，凡同名异调者皆不类列，皆以时代作者之先后排列，同一作者之同名异调亦分条编撰；而对异名同调则自当依从《词律》《词谱》等书编排方式，置于一处。

五、词调声情之论，由来已久。现代龙榆生创声情之学，词调声情研究于今尚方兴未艾。历代词谱，极少考察词调声情、题材等情况，今对每一词调声情、题材等皆作说明。依调名、宫调、声韵、句法、题材等诸多方面判断声情特征。对流行词调则对其声情、题材的发展变化以及代表词人扼要说明。以题材、声情本色者为本调，非本色者为变调。词调正体例词除考量字声、句拍用韵亦考量声情，如《念奴娇》调，沈唐词为早，且于字声、句拍、用韵已协和无差，但声情与后来作者多有不同，仍以随后东坡词为正体。关于词调声情，谢桃坊《唐宋词谱校正》（上海古籍出版社 2012 年出版）及今人相关研究成果兼采以供参考。与词调声情相关者，词调宫调所属最为重要，即如鼓吹曲《导引》，功用声情不同，宫调亦异。《中原音韵》所言宫调声情，基本适用唐宋词调，也为学界共识。虽然今日词调宫调多有不可确考者，然不可不辨。本编所录宫调，主要以宋金元文献记载为依凭，然如《明集礼》“九奏乐歌”“十二律乐歌”所载，亦兼采之。

六、以往词谱言词调结构多以双调、单调等名之，此说始自《诗余图谱》，《词律》《词谱》诸书沿用，流毒甚广。宋人言词体结构无单调、双调之名，双调者，本唐宋宫调之语。王灼《碧鸡漫志》言“今双调《雨淋铃》”“今双调《盐角儿》”皆为宫调之名，言词体结构，则以“段”“遍”称之，清代词人撰谱不论宫调，竟以双调、单调言词体，殊不可取。本编于“体略”皆以“片”称之。于词调前后结构而言，又有重头、换头、添头等，所谓重头，即上下片全同者，换头即仅上下片首句不同者，添头则仅下片与上片相校添一句者。而于上下片内部结构而论，也更多有与句法、声韵前后一致者，《词律》于此发明甚多。

七、词调体式中，除分片外，字、句、韵、声四者尤为关键，四者虽为有机整体，不能截然分开，但每项内容都关乎谱式之确定，正体、别体

之分列。其中分论，字数自当为首。每一词调，有比较固定字数，此与词调倚声相关，文字与乐音一一对应，虽然于歌唱时，某字音可延长或可升高、降低等等，但“一字一音”为唐宋词文字与音乐配合之基本规律，这直接决定了词人同调创作在字数上的“千人一面”。不过，同一词调，不同词人创作于字数上又会有一些细微变化，有添字、有减字、有移字。《词律》以词体无衬字，凡有衬字者，皆置之不论，《词谱》则以词体有衬字，凡衬字者多列“又一体”。今于词调别体详加考析，确为衬字偶用者，于注释中说明，不再另列别体，若字数已确有变化，非偶然运用，则依然列出“又一体”。至于因词作传播版本不同，词作字数或有脱漏，或有增衍，亦通常于“正体”注释中给予注释说明，不再另列。

八、词之句法，参差错综，与古体诗相比，尤为变化多端。词调之句，名为句拍。结合唐宋相关音乐文献、词人具体论述，唐宋词调句拍基本特征，约略如下：1. 句拍与音乐句拍基本吻合，文句之拍应对乐句之拍。2. 每一句拍有固定字数，一般不轻易变化。3. 三字句如不用韵，常与后者构成折腰句法而为一拍。4. 句拍从二三字句至七八字句不等，九字句最多，没有超过九字以上的句拍。5. 句拍不以句意完整与否而定，不可人为地以文意断句而分句拍。6. 领字后的两个或三个四字句等为两拍、三拍。以《词律》《词谱》为代表的词谱著作虽然在词调句法分析上多有精彩论断，却都不具备清晰的词调句拍观念，于句拍分析往往混乱，《词律》通常以韵断而无句断，《词谱》虽有句断但又往往以文意断句，诸多错误相沿至今。分析词调句拍，文意固然重要，但由于倚声填词，词调句拍有限，词人文意无穷，不能人为地因句意变化而无原则地析分词调体式，使“又一体”层出不穷。今从词调固定句拍角度而非句意的角度对《词谱》等书所列“又一体”给予合并，并于注释中扼要说明，而对《词律》以韵为单位的句法理念给予纠正。

九、词调句拍虽然较为固定，亦允许有一定变化，这主要可分三种情况。有与词人对乐谱节拍的理解不同有关，如《惜黄花》令词第二韵，许将上下片分别作“正一枝开，风前看、月下见”，“恁素英浓，芳心细、意何限”；而史达祖则分别作“尚依稀，是来时、梦中行路”，“美人兮，美

人兮、未知何处”。有词人创作有意改变，故意创造一种特有的音响效果者，如《水龙吟》词调上下片第二、三韵，“正体”各有六个四字句拍，吴文英《水龙吟》词共有十首，其中“古阴冷翠成秋苑”一首则通过移字对句拍作了改变，上片云：“炼成宝月，飞来天上，银河流影。绀玉钩帘处，横犀尘、天香分鼎。”下片云：“春霖绣笔，莺边清晓，金狨旋整。阆苑芝仙貌，生绡对、绿窗深景。”有的则是乐谱本身确实发生了一定的变化，如周密《采绿吟》与张先《塞垣春》，本为同调，乐音发生变化，以成别体，等等。另外还有转调、摊破、促拍之类，亦多关乎句拍之变化。诸如此等情况，自当分列别体，即“又一体”（当然，如果变化过大，则视为别调）。《词谱》一书，对句拍多有分析，正确者自当依从，不过错讹甚多，今于“注释”中进行辨析。其中又多有词人并未改变句拍，而后人误解句拍变化者，如苏轼《念奴娇》“小乔初嫁，了雄姿英发”两句，诸书均将“了”字属上句，惟查继超《填词图谱》属下句，对此字属上属下万树于《词律》还发表了宏篇大论。此字实应属下，《词律》《词谱》诸书皆误。

十、词调有特殊句拍，其中关乎体式者，以折腰句法为最。所谓折腰句，就是六、七、八、九字句在语意停顿上与通常停顿不一样的句子。如六字句通常为二二二式，三三组合便成折腰，七字句通常为四三式，三四式便为折腰，等等。折腰句并非词体独有，折腰句的提法也出现很早。不过，诗中的折腰句较为特殊，为诗人偶用，词中折腰句，为词人大量使用，乃词调通行之句式，充分体现了“词之为体，要眇宜修”在语文形式上之优美特征。在词谱编撰中，从《词学筌蹄》到《诗余图谱》，句法上均未标注折腰句。最早标注者，为万树《词律》，其后《词谱》等书，均沿用了这种断句方式。然而，由于宋人创作具体情况十分复杂，更由于以往词谱编撰者句拍观念模糊，在分析词体折腰句法方面，无论是《词律》还是《词谱》都存在大量的错漏，经常出现同一词调同一句法或折腰或不折腰、或于不同位置折腰等等混乱情况。如苏轼《哨遍》“为米折腰”词有大量的七字句、八字句，皆应断作折腰句法，以之揆之宋人他作，无不如此，而《词谱》大多未断为折腰句，在分析该词调及其同调作品时竟言多用散文句法，殊为不妥。一句一旦为折腰句法，字声也往往出现很大变

化，通常前三字多可平可仄，后者通常皆为律句，不能以通常句法衡量全句字声。关于词调折腰句法，明代宫廷乐谱《魏氏乐谱》（刘崇德主编，河北大学出版社 2011 年出版）收唐宋词调一百余个，且多为流行词调，不仅句拍注明，很多折腰句法亦清晰显示，可作辅助参考，本编亦作说明。

十一、词之韵书，戈载《词林正韵》虽然多可依从，但与宋人词作亦多有不合之处。以入声韵部为例，戈氏分“质陌锡职缉”一部，又分“物月曷黠屑叶”一部，然两部中宋人多有混用者，其中“质”“物”与“职”“月”等合用者甚多。宋人创作不可仅以《词林正韵》相衡。关于宋人词作具体用韵，前人词谱已做了大量工作，但依然有不少错漏，即如苏轼《哨遍》“为米折腰”为例，上片第四、五句：“归去来。谁不遣君归。”“来”“归”用韵，《词律》《词谱》竟以“来”字未用韵，以致《词谱》关于此句的诸多比较分析，全成误说。今于词调用韵，必逐一核校同调作品，既参考《词林正韵》，亦参考《广韵》《集韵》甚至《中原音韵》诸书，以宋金元词人实际创作为准。

十二、词曲同源，词调与曲牌，同中有异，异中有同，以后世词曲之分而论，差异毕竟很大，终当有较为确定之标准辨明。以往词谱对词曲分辨标准多有含混，莫衷一是，以致词中多收曲体。今以三声通协（含入派三声）用韵与否作为词曲辨别之根本，对《全宋词》中所收三声通协者如大曲《法曲》（曹勋）、《水调歌头》（曾布）、《薄媚》（董颖）、《惜奴娇曲破》（无名氏）、《采莲》（史浩）、《野庵曲》（沈瀛）、《归去来兮引》（杨万里）等皆入曲牌，只曲如《换遍歌头》《鼓笛令》《醉乡曲》《驻马听》《风入松》等亦入曲体。不过，此标准亦不能绝对，如《西江月》《哨遍》等调，虽三声通叶，仍以词体论，然此等创作终非词体之正，于注释中一一说明。而如《戚氏》慢词下片藏两仄韵，《江城梅花引》换头用数仄韵等，则与三声通押无关。词调与曲牌常常同名，有的体式相同、相近，有的迥异，诸多情况，亦于“调释”中扼要辨之。

十三、词之用韵，有平有仄，仄韵又分上去和入声两类，用韵大体遵古体诗之体例。以往词谱，于仄声韵中往往不分入声与上去声韵，多统称

仄韵。今于宋金元词详加考析，如某调既可用入声既可用上去声，则统称仄声，如当用或宜用入声，则标注入声，当用或宜用上去声，则标注上去声。如《醉落魄》之调，宋人词作一百三十余首，仅有不足十首押上去声，其他均押入声，自当以入声为宜，且张侃《拙轩词话》引郭沔云："词中仄字上去二声，可用平声，惟入声不可用上三声，用之则不协律。近体如《好事近》《醉落魄》，只许押入声韵。"此等情况，亦于调释或注释中说明。

十四、词谱之编撰，句中平仄字声犹须多加考量。词调正体形成，字数、句拍、用韵固然重要，而字声尤为关键。词调平仄字声的归纳，在明清至今的词谱编撰中已经形成一套行之有效的基本法则：就是将同调作品进行比对分析。这其中的难题是：同一词调众多作品的平仄字声在一些特定位置常常迥异，具体应该如何处理。《词谱》采用了三种方式：一是相互参校以可平可仄的方式列入"正体"谱中；二是认为作者"偶误"，不参校，也不列"又一体"；三是不与正体参校而列"又一体"。应该说，将这三种方法科学合理地运用到每一词调每一首作品的分析当中，应能够得出比较可信的词调"正体"。但是一方面由于同调作品往往数量巨大，另一方面由于编撰者的疏忽，或由于一部词谱编者众多，不同编者观念不同，以致错漏百出。即如《词谱》一书，有时辨明偶用、误用，有时又完全不予辨析，以致所定字声往往混乱。如《七娘子》一词，《词谱》以毛滂词为谱，不当，不仅毛滂词晚出，且毛滂词上片最后一句作"这番一日凉一日"，其中"凉一日"之"一"字，遍检宋人词，无有用仄声者，《词谱》竟据毛滂词定此字本仄可平。本编对两宋金元全部作品仔细考察，正体通常必是字声上严谨、后来多有遵循者，与正体字声不同者，凡偶用、误用皆作具体说明。

十五、无论正体还是别体，从平仄字声的角度看往往有律句体和拗句体，特别是流行词调。所谓律句，即平仄规则与近体诗平仄规则相同者，拗句即不讲平仄固定规则者。同调不同作品往往有律句、拗句的不同现象，二者通常不能混校而定谱。如《贺新郎》词调，律句正体当以王之道词为谱，前后片第四、七句皆用律句，拗句正体当以毛开词为谱，前后片

第四、七句皆用拗句。两体宋人填者均有很多。而词调别体即“又一体”亦有律句与拗句体之分，如《喜迁莺》慢词调，正体为康与之律句体，别体既有蔡挺拗句体，也有姜夔拗句体，姜夔拗句体为南宋后期的流行体。而仅从律句的角度看，唐宋词人同一词调同一句法也常常使用不同律句，亦当视情况分列别体。如《卜算子》词调，正体为苏轼“缺月挂疏桐”词，上下片首句皆用仄起平收律句，但宋人亦有平起平收或仄起平收的情况，应分列又一体。这一方面《词律》《词谱》及今人羊基广《词牌格律》等书，虽然已做了不少工作，但由于同一词调特别是流行词调不同词人创作往往字声参差，仍有很多词调体式需要从不同律句的角度区分辨析，不能混填而乱字声。不过，某些词调，因创作数量较少，或由于早期词人创作的不严谨，也确有某调某句两宋金元词人用何种句型不置可否者，即使同一词人创作也并不一致，如《雨中花慢》词调，上片第二、八句，宋人句型各有参差，无法统一，此种情况，于字声上实未定型，亦只能用《词谱》所注均可平可仄之体例，但于注释中必说明相关律句类型，供填者参考。

十六、词调字声之平仄，《词律》《词谱》之书，多有以入代平之论。“以入代平”于宋词用韵或句法之中，确有偶然为之，但终非正宗。以入代平应有限定条件，即入声字在《中原音韵》中派入平声者，通常可以入代平，如“一”、“不”、“得”等字，即使如此，亦当视为偶然运用，不可作为必然法则。而入声字于《中原音韵》中作上、去声者，不能代平，词人若如此使用，只能看作是偶用或误用。不然，词谱编撰所定字声于入声和平声之间将无标准可言。此种情况，亦于注释中一一说明。词人偶然以入代平如于“正体”中出现，则于谱中直接标注平声，不注仄声。如《迷神引》调以柳永“红板桥头”为正体，此调上下片结句相同，均为三字句，虽然此调两宋金元仅存五词，然检此调上下片结句十处，九处均为仄平仄，惟柳永此词下片结句作“记得否”，“得”字必以入作平，此种情况，“得”字不注仄声。

十七、关于词调字声，清代以来时有“平分阴阳”说、“四声体”论。宋词平声，实未分阴阳，检宋人同调作品或同一词人创作的同调作品，无

论就用韵还是内部字声而言，平声的阴阳分配皆无必然规律，宋词“平分阴阳”实为讹说，本编概不以阴阳而论。而“四声体”，即字声严格按照平上去入四声填词，近代以来词人论词及创作，时时有之，然观两宋金元人创作，字声多以平仄而论，仅有部分词调个别字声有宜用上去者，若平上去入四声完全同某人某调，宋金词人实未有之，即使杨泽民、陈允平、方千里和周词，斤斤计较，亦均无平上去入全合者，“四声体”亦实为后人误说。今于句中字声，通常仅分平仄，另于部分词调个别字声宜用上去声者，则特别标示。至于两宋某些孤调，《词谱》言无他词可校，平仄皆须一一遵之，此说亦未必，这些孤调多有明清人创作可参，大体遵循律句规则及词体特殊句法可也。

十八、唐宋词人具体创作所用字声，其中一字多音者甚多，当需细致辨析校定。例词前人已校对无误者，自当依从。前人偶有误者，亦相正之。字音主要依四种校法而定：一是同调词作相校，二是词作上下片相校，三是句中以律句或拗句特征相校，四是依同调和词相校。通常四种校法综合使用。以《万年欢》为例，张纲“岁晚寒凝”词，上片第二、三句作“正冥舒四叶，梅吐孤芳”，下片第二、三句作“算有谁能兼，福寿康强”，检此调平韵词，下片第二句“兼”字多用仄声，罕有用平声者，再结合张纲上片第二句“叶”字亦用仄声，则“兼”字当读仄声，同词上下片结句分别为“应时欢宴何妨”、“要看兰桂成行”，“时”为平声，“看”字自当亦以平声论。又如晁补之同调“心忆春归”词上片第五句作“因甚早知消息”，下片第五句作“何郎旧曾相识”，前后对应，皆作拗句，前句“甚”字亦当作平声论，《词谱》作仄声则误。依和词而校者，如《三部乐》词调以周邦彦词为正体，方千里、杨泽民、吴文英等或和周词，或遵周词字声，通常不会出现律句不同，或律拗不同的情况，周词上片第八句“冻蕊先发”，吴文英作“句清敲玉”，周词“蕊”字仄声，吴词“清”有平仄两读，自当作仄声，《词谱》定平声则误；再如换头一句周词作“回文近传锦字”，作拗句，方千里作“悠悠音信易隔”，《词谱》将此句定为律句，以“信”字仄声，亦误，按“信”字亦有平去两读，此处自当读作平声为宜。

十九、词谱所采例词之版本，无论正体与又一体例词，不可不慎，一字之讹，或与律乖，或成误说。本编例词主要采自《全宋词》《全金元词》，同时参之吴讷《百家词》、毛晋《宋六十名家词》、万树《词律》、陈廷敬《词谱》及《景刊宋金元明本词》、《宋明家词》（明刻本）、《四印斋所刻词》、《彊村丛书》及今人所著如《乐章集校注》（薛瑞生校注，中华书局 1994 年版）、《欧阳修词校注》（胡可先、徐迈校注，上海古籍出版社 2015 年版）、《张先集编年校注》（吴熊和、沈松勤校注，浙江教育出版社 1996 年版）、《苏轼词编年校注》（邹同庆、王宗堂校注，中华书局 2002 年版）、《东山词校注》（钟振振校注，上海古籍出版社 1989 年版）、《清真集校注》（孙虹校注，中华书局 2007 年第二版）、《樵歌校注》（邓子勉校注，上海古籍出版社 2010 年版）、《稼轩词编年校注》（邓广铭校注，上海古籍出版社 1993 年版）、《张孝祥词笺校》（宛敏灏笺校，黄山书社 1993 年版）等等。例词中有与其他版本不同者，特别是于声律相关者，通常于注释中说明，如于声律无关，如虽为异文但又同为平声或同为仄声，则通常略之不注。例词之校勘，或择善而从，或依律辨析。例词有与韵关系密切者，尤当注意。如王观《天香》词，下片第五句《全宋词》作“已被金尊劝倒”，《词谱》则作“已被金尊酒劝”，词意既不同，而“倒”字正为用韵，而宋人此调绝大部分词作于此处用韵，和王观词体相同，《词谱》所采之词误，以至由此对众多体式的分析，便多成误解。有与字声关系密切者，如《七娘子》一调，上片第三句《梅苑》原作“溪边畔轻蕊”，《全宋词》据《永乐大典》断作“溪边畔，轻蕊”，《词谱》则作“溪畔轻蕊”，以“边”为衍字。按此调为重头曲，下片第三句作“寿阳妆鉴”，“边”“畔”二字必有一衍字，与“寿阳妆鉴”相校，则衍字当为“畔”字，此句应作“溪边轻蕊”，《词谱》亦误。在宋人词集众多版本中，吴讷《百家词》中所存词集往往最早，虽然传抄多有错漏，但于不同版本比较中，往往于声律关键处可采纳《百家词》。需要说明的是，本编所采例词为方便起见，仍主要用《全宋词》《全金元词》，然有异文或句逗与《全宋词》《全金元词》不同者，于注释中说明。

二十、本编所采例词标点只用三种符号，以表示“韵”“句”“逗”。

凡韵处包括短韵用句号“。”标示，句处用逗号“，”标示，一句中折腰处用顿号“、”标示。例词隔行依次排列字声平仄符号，○代平声，●代仄声，⊙代本平可仄，◎代本仄可平，▼代仄声中宜用去声，▲代仄声中宜用上声。

二十一、注释部分“正体”以韵为单位，用［一］［二］［三］……符号形式标示，对例词平仄字声、句拍、用韵等情况说明。对字声说明时，凡可平可仄者，皆举他人词作一例，如《贺新郎》正体以王之道“又是春残去”一首为谱，首句“又”字可平可仄，举吴文英作“湖”字以说明，并非仅吴文英词用平声，仅举一例说明而已。又凡字声孤例、偶用不参校，必有所说明，孤例即现存词中仅此一例，偶用即为数甚少，遍检宋金元词作不足十分之一二者，偶用除字声外亦有句法偶变及添字、减字等，均于注释中说明。对于正体句拍、不同版本异文等也均于相关韵位进行注释。如某调词作数量很少且字声、句拍差异不大者，为省简起见，通常用一个总的注释来说明，不再使用［一］［二］［三］……等符号。如某调某韵无须注释或可注内容很少时，则将数韵合并作注，视具体情况略作调整。

二十二、本编参考文献除上面已提及者，其他文献论及相关词调及字声者，于文中随引随注，于此不再另列，其中古籍通常只注卷数，民国及现当代人著述，通常标注页码。

例谱

贺新凉（郎）

【调释】

此调后通用名《贺新郎》，调始见苏轼，苏词声律未稳，当为此调早期创作或始创。胡仔《苕溪渔隐丛话后集》卷三十九引《古今词话》：“苏子瞻守钱塘，有官妓秀兰，天性黠慧，善于应对。一日，湖中有宴会，群妓毕集，唯秀兰不至。督之，良久方来。问其故，对以‘沐浴倦睡，忽闻叩户声甚急，起而问之，乃乐营将催督也。’子瞻已恕之。坐中一倅，

怒其晚至，诘之不已。时榴花盛开，秀兰折一枝，藉手告倅，倅愈怒。子瞻因作《贺新凉》，令歌以送酒，倅怒顿止。”此说胡仔极辨其非，以“东坡此词冠绝今古，托意高远，宁为一妓而发耶？……野哉杨湜之言，真可入《笑林》”。胡仔之说未当，杨湜之说可信。《填词名解》卷三：“《贺新凉》，后误为‘郎’，又名《乳燕飞》，又名《金缕衣》，又名《风敲竹》。张宗瑞又名为《貂裘换酒》。苏本词云：‘又早是，风敲竹。’”《词谱》卷三十六：“叶梦得词有‘唱金缕’句名《金缕歌》，又名《金缕曲》，又名《金缕词》。”

苏轼此词用入声韵，检宋词此调入声韵和上去韵兼有，句法多变，三、四、五、六、七字句式交相错杂，颇有顿挫跌宕之势。此调为两宋及后世流行词调，苏词题材写恋情，然清劲高远，与传统闺怨词不同。此调尤为豪放词人所喜爱，两宋代表词人有辛弃疾、刘克庄、吴潜、刘辰翁等。辛弃疾尤喜此调，共创作二十余首。《唐宋词谱校正》：“此调虽用仄声韵，但气势流动而抑扬有致，句式多长句而又富于变化，自南渡以来豪放词人喜用此调，每以表达悲壮激烈之情与愤懑不平之气。”（630页）《魏氏乐谱》卷三以刘克庄词为谱，句拍与《词谱》所定相同。

【体略】

双片一百十六字，上片五十七字，下片五十九字，各十句六仄韵，苏轼。

【图谱】

乳燕飞华屋。悄无人、桐阴转午，晚凉新浴。手弄生绡白团扇，扇手

●●○○●　●○○　○○●●　●○○●　●●○○●○●　●●

一时似玉。渐困倚、孤眠清熟。帘外谁来推绣户，枉教人、梦断瑶台曲。

●○●●　●●●　○○○●　○●○○○●●　●○○　●●○○●

又却是，风敲竹。　石榴半吐红巾蹙。待浮花、浪蕊都尽，伴君幽独。秾

●●●　○○●　●○●●○○●　●○○　●●○●　●○○●　○

艳一枝细看取，芳心千重似束。又恐被、秋风惊绿。若待得君来至此，向

●●○●●●　○○○○●●　●●●　○○○●　●●●○○●●　●

花前、对酒不忍触。共粉泪，两簌簌。

○○ ●●●●● ●●● ●●●

（《全宋词》297 页）

【注释】

孔凡礼《苏轼年谱》考此词于元祐五年（1090）五月作（中华书局1998 年版，918 页）。此调两宋、金元现存四百六十余首，虽始见此词，但字声多与后来词人不合，不作正体。按下片第二句“待浮花、浪蕊都尽”，《词谱》等书断作“待浮花浪蕊都尽”，今依此调正体断作七字折腰句。又下片第七、八句《词律》《词谱》等书皆作：“若待得君来向此，花前对酒不忍触”，以第八句少一字。遍检宋人词作，第八句作七字者仅有二三首，恐皆是传抄遗漏所致。苏词为此调开山之作，若苏词有意作七字句，后人效仿者必多。今检《全芳备祖》前集卷二十四，苏词此二句当作：“若待得君来此，向花前、对酒不忍触。”则为第七句缺字，《广群芳谱》第七句作“若待得君来至此”，今从《广群芳谱》。苏轼此词与正体同为一百一十六字。又戈载《宋四家词选》作：“若待得君来向此，怕花前、对酒不忍触。” “怕”字乃戈氏增加，虽依律可行，不从。

又周紫芝词下片第二、三句“算功名、过了惟有，古祠尘满”，《词谱》断作“算功名过了，惟有古祠尘满”，不当。下片第七、八句“终待我他年自，剪梅花、一酹重阳盏。”《全宋词》注“‘他年’下疑有脱字”，《词谱》断作：“终待我他年，自剪梅花，一酹重阳盏。”遍检宋词，无有《词谱》所定句拍者，不可从。

又《词谱》云：“此（指苏词）与叶（梦得）词同，惟后段第八句减一字异。按，韩淲词‘一身闲处谁能缚’，又一首‘撒盐起絮分才劣’，正与此合。此词平仄，多与诸家不同，结句上‘簌’字，以入作平。”按韩淲二词第八句《全宋词》皆作上三下五式八字折腰句，当从《全宋词》。

又一体

【体略】

双片一百十六字，上片五十七字，下片五十九字，各十句六仄韵，叶梦得。

【图谱】

睡起啼莺语。掩青苔、房栊向晚，乱红无数。吹尽残花无人见，惟有

●●○○●　●○○　○○●●　●○○●　○●○○○○●　●●

垂杨自舞。渐暖霭、初回轻暑。宝扇重寻明月影，暗尘侵、尚有乘鸾女。

○○●●　●●●　○○○●　●●○○○●●　●○○　●●○○●

惊旧恨，遽如许。　江南梦断横江渚。浪黏天、葡萄涨绿，半空烟雨。无

○●●　●○●　○○●●○○●　●○○　○○●●　●○○●　○

限楼前沧波意，谁采蘋花寄取。但怅望、兰舟容与。万里云帆何时到，送

●○○○○●　○●○○●●　●●●　○○○●　●●○○○○●　●

孤鸿、目断千山阻。谁为我，唱金缕。

○○　●●○○●　○●●　●○●

（《全宋词》764页）

【注释】

《唐宋词汇评》："据刘昌诗《芦浦笔记》所载叶筠之语，此词作于梦得十八岁时，则为绍圣元年（1094）。"（1207页）此当依苏词填制而加以变化。此与苏词相校，字、句、韵位相同，字声有变，其中下片第二句、第五句、第八句、第十句，字声已与后来正体相近，但依然有未稳之处，如上片第七句"宝扇重寻明月影"作律句，下片第七句"万里云帆何时到"又作拗句，前后不对应，不作正体。

《词谱》以此词为正体："前后段第四句，惟此词及苏词，俱作拗体，余各不同，若校注入谱，恐易混淆，填者任择一体宗之可也。"《词谱》指出苏词和叶词上下片第四句皆用拗句，当是，然云"惟此词及苏词"，误，前后片第四句作拗句者甚多，皆仿效苏、叶词，此调分体即当以律句和拗句分体。

正体（拗句）

【体略】

双片一百十六字，上片五十七字，下片五十九字，各十句六仄韵，毛开。

【图谱】

风雨连朝夕。最惊心、春光晼晚，又过寒食。落尽一番新桃李，芳草
⊙●○○● ●●○ ○○●● ●○○● ◎●⊙○○○● ○●
南园似积。但燕子、归来幽寂。况是单栖饶惆怅，尽无聊、有梦寒犹力。
○○●● ●●● ○○⊙● ◎●⊙○○○● ●○○ ●●○○●
春意远，恨虚掷。 东君自是人间客。暂时来、匆匆却去，为谁留得。走
○●● ●○● ○○●●○○● ●○○ ○○●● ●○○● ◎
马插花当年事，池畹空余旧迹。奈老去、流光堪惜。杳隔天涯人千里，念
●◎○○○● ○●○○●● ●●● ○○○● ◎●⊙○○○● ●
无凭、寄此长相忆。回首处，暮云碧。
○○ ●●○○● ○●● ●○●

【注释】

《唐宋词汇评》考此词于乾道元年（1165）作（1861 页）。《词律》卷二十以此词为此调正体作谱：“‘最惊心’下，与后‘暂时来’下同。”并云：“两段中七字句四句，末三字，如‘新桃李’‘饶惆怅’‘当年事’‘人千里’，俱用平平仄，是拗句也。”按此词与苏词、叶词相校，上下片第四句拗句与之同，又上下片第七句亦皆用拗句，又不与苏词、叶词相同。此体前后整齐，宋人填者甚多，颇堪效法。句中拗句字声即参拗句句法，其他可平可仄均见律句正体。上片第四句“新”苏轼作“白”、周紫芝作“晚”，偶用不参校。第七句“况”张元幹“梦绕神州路”作“天”，“单”刘镇作“合”。下片第七句“天”何梦桂“更静钟初定”作“镜”。

按此调拗句体除上下片四句均用拗句外，又有仅上下片第四句用拗句者如潘汾词上下片分别作“芳草王孙知何处”、“月满西楼凭阑久”，又有仅上下片第七句用拗句者如吴文英词“湖上芙蓉早”一首分别作“雪玉肌

肤春温夜”、“不是秦楼无缘分”，此两种情况，亦贵在前后一致也，如上片作拗句，下片作律句，或反之，终为不美。此两种情况皆不再另列别体。

正体（律句）

【体略】

双片一百十六字，上片五十七字，下片五十九字，各十句六仄韵，王之道。

【图谱】

又是春残去。[一]倚东风、寒云淡日，堕红飘絮。[二]燕社鸿秋人不问，尽
◎●○○●　●⊙○　⊙○◎●　◎○○●　◎●⊙○○●●　◎
管吴声越鼓。但短发、星星无数。[三]万事惟消彭泽醉，也何妨、袖卷长沙
●⊙○◎●　◎◎●　⊙○⊙●　◎●⊙○○●●　●⊙○　◎●○○
舞。[四]身与世，只如许。[五]　阑干拍手闲情绪。便明朝、苍烟白鹭，北山
●　⊙●●　◎○●　⊙○◎●○○●　●⊙⊙　⊙○◎●　◎○
南浦。笑指午桥桥畔路，帘幕深深院宇。尚趁得、柳烟花雾。我亦故山猿
⊙●　◎●◎○○●●　⊙●⊙○◎●　◎◎●　◎○⊙●　◎●◎○○
鹤怨，问何时、归棹双溪渚。歌一曲，恨千缕。[六]
●●　●⊙○　⊙●○○●　⊙●●　◎○●

（《全宋词》1164 页）

【注释】

[一] 此词四字句以上者皆用律句，两宋金元人填者最多，最是正体。上下片第四、七句如作拗句者皆不参校。上片自“倚东风”以下，与下片“便明朝”以下相同。按宋人词中亦有上片第四、七句用律句，下片相同之句用拗句，或反之，此种情况亦不严谨。《词律》卷二十以高观国“月冷霜袍”词为谱，所定字声失之过严，且云：“查此四句（按指上下片第四七句），或顺或拗，随意不拘，各家于一篇之中，参差不一，不能悉录……作者随笔填者可耳。”此说不妥，无论律句或拗句，前后一致方整齐和谐。句中可平可仄除注明外，皆见所列别体句法相

同者。

［二］“风”赵以夫作“是”，偶用不参校，此字必用平声。“寒”“淡”严仁“兰芷湘东国”作“一”“红”。《词律》以“寒云淡日”及下片“苍烟白鹭”一句可用“仄仄平平”，不当。按宋人词中用仄仄平平，罕有前后一致者，属偶用，不可效仿。又史达祖词《词律》此韵二拍断作“是天地中间，爱酒能诗之社”，下片断作“为狂吟醉舞，毋失晋人风雅”，以文意断句，不当。“堕”韩淲作“周”。按李南金词此韵如依文意可断作“我亦三生杜牧，为秋娘著句”，亦属偶用，不参校。

［三］“尽管吴声越鼓”作六字一句，魏了翁“多少龙头客”一首添一衬字作七字句：“青锁还应催当夕。”偶用不另录。“星”吴潜“宇宙原无外”作“武”，“无”吴潜“烟树瓜洲断”作“目”，按“星”“无”虽本平可仄，但此句大抵不作孤平，以下三种句法皆可：平平平仄、平平仄仄、仄平平仄。

［四］舒頔词此韵《全金元词》作“雨意云情，红颜霜鬓，合欢再把鸾胶续”，字数相同，句拍不同，宋金人无有与之人相同者，或传抄有误，或偶用，注出不另列。

［五］《词律》以上下片结句例用仄平仄，若用平平仄是败笔，此说亦不妥，上下片结句首字用平声者宋人创作中甚多，实可平可仄，后二字则必用平仄。

［六］“明朝”高观国作“见那”。“北”“南”黄机作“梅”“尚”。“笑指”以下两句作七字一句、六字一句，宋人罕有例外者，辛弃疾“柳暗清波路”一首下句偶作“正江阔、潮平稳渡”，添一衬字而作上三下四句法，注出不另列。结韵二句中“一”冯取洽“知彼须知此”作“诸”、“千”苏轼作“薮”，皆属偶用，不参校。

又一体

【体略】

双片一百十三字，上片五十七字十句六仄韵，下片五十七字十一句六仄韵，吕渭老。

【图谱】

斜日封残雪。记别时、檀槽按舞，霓裳初彻。唱煞阳关留不住，桃花

○●○○● ●●○ ○○●● ○○○● ●●○○○●● ○○

面皮似热。渐点点、珍珠承睫。门外潮平风席正，指佳期、共约花同折。

●○●● ●●● ○○○● ○●○○○●● ●○○ ●●○○●

情未忍，带双结。 钗金未断肠先结。下扁舟更有，暮山千叠。别后武陵

○●● ●○● ○○●●○○● ●○○●● ●○○● ●●●○

无好梦，春山子规更切。但孤坐、一帘明月。蚕共茧、花同蒂，甚人生

○●● ○○●○●● ●○● ●○○● ○●● ○○● ●○○

要见，底多离别。谁念我，泪如血。

●● ●○○● ○●● ●○●

（《全宋词》1125 页）

【注释】

此与苏词相校，上下片第四句皆作律句，上下片第五句皆作拗句，下片第二、三句减二字，作五字一句、四字一句，第七句减一字作六字折腰句，第八句添一字作五字一句、四字一句。按下片第二、三句《词谱》《全宋词》断作“下扁舟、更有暮山千叠”，第八句《词谱》作“甚人生见底多离别”，均当依正体断句。

又按马子严词下片第二、三句《全宋词》作“只琼花一种，传来仙苑”，姚勉“唱彻阳关满”一首《全宋词》作“要岷峨人物，后先相照”，正与此体同，但马、姚词他处又同律句正体，注出不再另列。

又一体

【体略】

双片一百十六字，上片五十七字，下片五十九字，各十句八仄韵，辛弃疾。

【图谱】

瑞气笼清晓。卷珠帘、次第笙歌，一时齐奏。无限神仙离蓬岛。凤驾

●●○○● ●○○ ●●○○ ●○○● ○●○○○○● ●●

鸾车初到。见拥个、仙娥窈窕。玉佩玎珰缥缈。望娇姿、一似垂杨袅。
○○○● ●●● ○○●● ●●○○○●● ●○○ ●●○○●
天上有，世间少。 刘郎正是当年少。更那堪、天教付与，最多才貌。玉
○●● ●○● ○○●●○○● ●○○ ○○●● ●○○● ●
树琼枝相映耀。谁与安排。忒好。有多少、风流欢笑。直待来春成名了。
●○○○●● ○●○○ ●● ●○● ○○○● ●●○○○○●
马如龙、绿绶欺芳草。同富贵，又偕老。
●○○ ●●○○● ○●● ●○●

（《全宋词》1977 页）

【注释】

此与王词相校，上下片第四、七句，俱押韵异。《词谱》：“此词前段第二句，平仄与调不合。”按上片第二句“次第笙歌”与下片第二句“天教付与”，律句不同，不宜效仿。此词多押四韵，赵长卿“负你千行泪”词、马子严词正与之同。按赵长卿词下片第七句作六字一句，当脱漏一字，注出不再另列。

此词《类编草堂诗余》《词谱》《全宋词》等书皆属作者为辛弃疾。《全宋词》注云：“按此首不似辛弃疾作。惟‘刘郎正是当年少’三句，宋人已歌之，见刘壎《水云村诗余》，末句作‘许多才调’，稍有不同。此首必宋人作，姑列于此。”

又一体

【体略】

双片一百十六字，上片五十七字，下片五十九字，各十句七仄韵，陈亮。

【图谱】

修竹更深处。映帘栊、清阴障日，坐来无暑。水激泠泠如何许。跳碎
○●○○● ●○○ ○○●● ●○○● ●●○○○○● ●●
危栏玉树。都不系、人间朝暮。东阁少年今老矣，况樽中、有酒嫌推去。
○○●● ○●● ○○○● ○●●○○●● ●○○ ●●○○●

犹著我，明流语。　大家绿野陪容与。算等闲、过了薰风，又还商素。手

○●●　○○●　　●○●●○○●　●●○　●●○○　●○○●　●

弄柔条人健否。犹忆当时雅趣。恩未报、恐成辜负。举目江河休感涕，念

●○○○●●　○●○○●●　○●●　●○○●　●●○○○●●　●

有君、如此何愁虏。歌未罢，谁来舞。

●○　○●○○●　○●●　○○●

（《全宋词》2097 页）

【注释】

《唐宋词汇评》：夏承焘《龙川词校笺》上卷考此词当于淳熙二年（1175）作（2604 页）。此与王词相校，惟上下片第四句俱押韵异。韩玉“睡起帘栊静”正与此同。按下片第四句“否”用韵，《全宋词》未注韵不妥。

又一体

【体略】

双片一百十六字，上片五十七字，下片五十九字，各十句六仄韵，杨炎正。

【图谱】

梦里骖鸾驭。望蓬莱不远，翩然被风吹去。吹到楚楼烟月上，不记人

●●○○●　●○○●●　○○●○○●　○●●○○●●　●●○

间何处。但疑是、蓬壶别所。缥缈霓裳天女队，奉一仙、满把流霞举。如

○○●　●○●　○○●●　●●○○○●●　●●○　●●○○●　○

唤我，醉中舞。　醉醒梦觉知何许。问潇湘今日，谁与主盟尊俎。无限青

●●　●○●　　●○●●○○●　●○○○●　○●●○○●　○●○

春难老意，拟倩管弦寄与。待新筑、沙堤稳步。万里云霄都历遍，却依前、

○○●●　●●●○●●　●○●　○○●●　●●○○○●●　●○○

流水桃源路。留此笔，为君赋。

○●○○●　○●●　●○●

（《全宋词》2114 页）

【注释】

此体句拍与王词相校，四处不同：上下片第二、三句皆作五字一句、六字一句，字声亦异，为词人有意为之。此体前后对应，字声严整，亦颇堪效法。卢炳“绿遍芳郊木”、史达祖“鹊翅西风浅”、葛长庚“仙鹊梁银汉”等词正与之同。此体亦贵前后一致，如上片作五字一句、六字一句，下片又作七字一句、四字一句，或反之，或字声前后不同，如史达祖“同住西山下”一首，上片第二句作“是天地中间”，下片第二句却作“为狂吟醉舞”，终不严谨，不可效仿。《词谱》分别列史达祖“西子相思切”、“绿障南城树”二体，此二体史词前后亦不一致，不可效法，今皆不另列。

又一体

【体略】

双片一百十六字，上片五十七字，下片五十九字，各十句七仄韵，刘过。

【图谱】

院宇重重掩。醉沈沈、亭阴转午，绣帘高卷。金鸭香浓喷宝篆，惊起
●●○○● ●○○ ○○●● ●○○● ○●○○○●● ○●
雕梁语燕。正一架、酴醾开遍。嫩萼梢头舒素脸。似月娥、初试宫妆浅。
○○●● ●●● ○○○● ●●○○○●● ●●○ ○●○○●
风力嫩，异香软。 佳人无意拈针线。绕朱阑、六曲徘徊，为他留恋。试
○●● ●○● ○○○●○○● ●○○ ●●○○ ●○○● ●
把花心轻轻数，暗卜归期近远。奈数了、依然重怨。把酒问春春不管。枉
●○○○○● ●●○○●● ●●● ○○○● ●●●○○●● ●
教人、只恁空肠断。肠断处，怎消遣。
○○ ●●○○● ○●● ●○●

(《全宋词》2148 页)

【注释】

此与王词相校，惟上下片第七句俱押韵异。王奕“试问司花女”一首

正与此同。

又一体

【体略】

双片一百十二字，上片五十五字，下片五十七字，各十句六仄韵，《翰墨大全》无名氏。

【图谱】

四海文章伯。自雪堂人老，有谁当得。余子纷纷何足数，除是壶中仙

●●○○● ●●○○● ●○○● ○●○○○●● ○●○○○

客。况夺得、秋光清彻。笔下诗成愁鬼魅，更千军、侍帐看飞檄。须信道，

● ●●● ○○○● ●●○○○●● ●○○ ●●○○● ○●●

万人杰。 胸襟浩荡乾坤窄。向楼东吟笑，壮心谁识。直渡黄河擒颉虏，

●○● ○○●●○○● ●○○○● ●○○● ●●○○○●●

吐尽平生奇策。终不负、雄姿英发。闻说九重飞紫诏，想鸣珂、日晚朝天

●●○○○● ○●● ○○○● ○●●○○●● ●○○ ●●○○

阙。鸿鹄举，楚天阔。

● ○●● ●○●

（《全宋词》3754 页）

【注释】

此词题“寿刘宰”。刘宰（1167—1240）字平国，号漫塘病叟，镇江金坛（今属江苏）人，绍熙元年（1190）进士，《宋史》有传。此与王词相校，惟上下片第二句皆减二字作五字一句异。前后对称，亦词人有意为之。元人张雨词正与之同。

［General Information］
书名=14501646
SS号=14501646